Geleneksel Müzik

Toplum, Kültür ve Edebiyat

Serdar Erkan

Ankara 2022

Geleneksel Müzik
Toplum, Kültür ve Edebiyat

Yazar
Serdar Erkan

ISBN: 978-625-7305-78-5

1. Baskı
Eylül, 2022 / Ankara

Yayın Sertifika No
46683

Matbaa Sertifika No
46682


Grafiker®
Yayınları
Yayın No: 442
Web: grafikeryayin.com

Kapak, Sayfa Tasarımı,
Baskı ve Cilt

Grafiker®
Grafik-Ofset Matbaacılık Reklamcılık
Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.

Oğuzlar Mahallesi
1396. Cadde No: 6/A
06520 Balgat-ANKARA
Tel : 0 312. 284 16 39 Pbx
Faks : 0 312. 284 37 27
E-mail : grafiker@grafiker.com.tr
Web : grafiker.com.tr

Esra'ma...

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

Bu çalışma geleneksel müzik araştırmalarında sıklıkla kullanılan bazı kavramlar etrafında genel tartışmaların gerçekleştirildiği özet niteliğinde bir çalışmadır. Kültür alanında ama özellikle geleneksel kültür alanında yapılan çalışmaların çoğunda çalışmanın, kendisinden önce yapılan çalışmalara teessüf gönderdiği bir "maalesef" cümlesi bulunmasına rağmen niyetim daha önce yapılan çalışmaların neyi açıkta bıraktıklarını tartışmak değil; edebiyat, toplum ve müzik kavramları ile kurulmuş üçlü bir zemin üzerinde müziğin ve toplumun mesajını farklı biçimlerde görmeye çalışmak için mevcut tartışmaları da ele alarak geleneksel müziğe yeni bir bakış açısı kazandırmaktır.

Benim uzmanlık alanlarım, başta konservatuar yıllarımda eğitimini aldığım Türk halk müziği olmak üzere yüksek lisans ve doktora seviyesinde akademik çalışmalarla dahil olma fırsatı bulduğum halk edebiyatı alanıdır. Müzik ve edebiyatın sınırsız ortak tartışma alanlarıyla karşılaştırıldığında bu kitabın içeriği kısıtlı görünebilir. Ancak, her biri bir kitapta ele alınması gereken tartışmalar etrafında oluşturulan çalışmaların olgunlaşması ve yayınlanmasını beklemek hiç olmazsa benim için hem üniversite seviyesinde okutulabilecek bir halk müziği dersinin okuma paketini geciktirmesi hem de alandaki çalışmaların halen ciddi bir şekilde yüz yıldır tekrar eden bilgileri yalnızca aktarması nedeniyle can sıkıcıdır. Elinizdeki bu küçük hacimli kitap, içerikteki tartışmalara halk bilimi, edebiyatı ve müziği ekseninde "giriş" oluşturabilecek bir çalışmadır.

Kitabın temel cümleleri, fark edeceğiniz üzere “performans” kavramına ve anına odaklıdır. Performans, kâğıt üzerinde yahut ekranda gördüğümüz metnin, topluluk tarafından, bir aradayken icra edilmesi olarak yalnızca metin değil, icra anında ortaya çıkan ve geçmişi topluluk belleğinin gidebildiği kadar geriye giden anlamların mimiklerden giysilere kadar her şeyi saran özel bilgisidir denilebilir. Bu özellik bizi metni yalnızca metin olarak görmekten alıkoyarak topluluk hakkında soru sormaya yöneltir. Bu kitapta ele alınan konular, performans anına odaklanmakla birlikte bu anlamların neler olduğuna veyahut hangi toplumda hangi anlama sahip olduğuna odaklanmıyor. Ben daha çok, söz sanatını odağıma alarak halk müziğine bakmaya çalışıyorum.

GİRİŞ

Her ne kadar müziğin, nerede ve ne zaman icra edilirse edilsin kültürün içinde ve kültür yaratan bir insan ürünü olduğunu dillendiriyor olsak da müzik ve kültür kavramlarının her ikisi de hem farklı dönem ve coğrafyalarda ait oldukları toplumlar için hem de bu iki kavramı kullanan araştırmacıların çalışmaları için ayrı ayrı anlamlara sahiptir. İnsana ait her durumu anlamak ve yorumlayabilmek için geliştirilen kültür kavram, kuram ve teorileri müzik üzerine düşünebilmek için de düşünme süreçleri yaratırlar. Bu teorilerin üzerine kuruldukları temel nokta, müziğin, toplumlar tarafından, kendilerine ait her durumda kullanabildikleri bir araç/ifade biçimi olduğudur. Sosyal bilimlerde gerek köklü ve gerekse temelleri yeni atılmış olsun her disiplinin yolu bir şekilde müzikle kesişmektedir. Bu doğrultuda, müziği anlamak için yapılan tanımlar ve araştırmalar da müziğin bireyin psikolojisine ve sosyalleşmesine yaptığı katkılardan, topluluk tarafından nasıl ve nerde kullanıldığına kadar çok renkli bir yelpaze üzerinde, kültür tanımlarıyla iş birliği içerisinde, insanı anlama çabasında yerlerini alırlar.

Anadolu'da müzik araştırmalarının eğilimleri de araştırmacıların ilgi alanlarına göre şekillenmektedir. Elinizdeki çalışma halk müziğini toplumsal süreçlerin içinde görmeyi kolaylaştıran kavramları ele almaktadır. Süreç ve iletişim odaklı bu bakış açısının en zorlu noktası sözlü kültürlerin tarihi üzerine konuşmak olmakla birlikte klasik tarih

araştırma yöntemlerinin yol açtığı bu boşlukta üzerine söz edilemeyen noktalar, müzik araştırmalarında miras şeklinde yeni araştırmalara aktarılmaktadırlar.

Halk müziğinin klasik ele alınma biçiminin ortaya çıkardığını söyleyebileceğimiz ve ardında büyük, yorumlanmayı bekleyen bir boşluk bırakan araştırma mirasının çoğunluğunun “büyük anlatılar” çağına ait olduğunun ayrıca belirtilmesi gerekir. 20. yüzyılda gerçekleştirilen halk müziği çalışmalarının büyük toplumsal yapısı, küçük topluluklara veyahut toplumun, üyesi olan bireyle olan etkileşimine yüzeysel olarak değinmektedir. Bu durum araştırmacılarının kendi tercihleri olmaktan ziyade sosyal bilimler alanındaki toplum incelemeleri algısının en başta “genellemeyle” ve sonrasında ideolojik, akademik hangi odağın kullanımına faydalı olacaksa ona göre “tanımlamasıyla” ilgili olmasındandır. Bu algı, gerektiğinde, ulus bilincini anlamak, anlatmak ve yapılandırmak için de kullanılmıştır.

Söz konusu algı ne halk müziğinin ne de halkın kendisidir. Bahsedilen şey, simgesel düşünce devriminden bu yana insanın, sınırlarını yalnızca kendi zihninin oluşturduğu bir çerçevede ve toplumların çeşitliliği ve sayısı bakımından sınırsız olasılıklara (çalgılar, söz sanatları ve insana dair durumların sonsuz birleşme olasılığı) dayalı olarak gerçekleştirdiği müzik eyleminin, müziği yapanların kendileri tarafından değil onu inceleyenler tarafından değerlendiriliyor olduğudur.

Bu öznel algılara karşın ilk olarak, toplumların kendi elleriyle yarattıkları, ödünç aldıkları, unuttukları, hayatlarını onunla geçirip anlamlı kıldıkları ve kendilerinden sonra gelenlere aktardıkları bir ifade biçimi olarak müzikle olan bağlantılarına “söz” üzerinden bakarak bu bağlantıların

yorumlanabilir noktalarını daha açık bir şekilde gösterme-ye çalışacağım. Böylece, en başta aynı dili konuşuyor olmanın geleneksel müziği anlamada kullanılabilecek yönlerini değerlendireceğim. Dil konusunda ısrarla duru-yor ve duracak olmamın nedeni, dilin yalnızca müziğin taşıdığı mesajın kendisini (kafiyeli söz, şiir) oluşturuyor olması değil; karşılaştırmalı müzik araştırmalarında en yalın ve diğer kültürel çevrelerle etkileşimleri bakımından bakir olarak düşünülen avcı-toplayıcı toplumlar da dâhil olmak üzere müziğin, bilginin dille kurgulandığı, zihinde saklandığı ve geleneksel olarak aktarıldığı bir iletişim ortamı içerisinde anlatıların bir unsuru olarak icra ediliyor olmasıdır. Elbette bunun karşısında sözsüz müziklerin varlığını savunanlar olacaktır, ancak sözsüz müziğin de insanın dil ile kurguladığı anlam dünyasında simgeleşe-rek, "maddeleşerek" mevcudiyetini sürdürdüğü düşünül-mektedir.

Dilin bu özelliği elbette yalnızca müzikle ilgili olarak ele alınamaz ve alınmamalıdır. Tam tersine, müzik, insan zih-ninin koruma ve aktarmaya yönelik dil alışkanlıklarını yahut ontolojik bir durum olarak kurgulanmış sözü taşı-ması için "tekrar eden" yahut "kalıplaşmış bir şekilde mevcudiyetini sürdüren" araçlardan yalnızca biri olarak görülebilir.

Bu noktada müzik ve taşıdığı sözel mesajın (şiir) neden tekrarlama üzerine kurulu olduğu sorusu ortaya çıkmak-tadır. Geleneksel müzik araştırmaları, müzikal gelenekle-rin "hepsinin", kültürün kalıplaşmış ifade biçimlerinden biri olarak toplumun bireyleri tarafından, belirli durum-larda ve belirli bir şekilde kullanılan, tekrarlanan bir yapı-sının olduğu gerçeği üzerine kuruludur ki sözlü kültür araştırmalarıyla müzik araştırmalarını birleştiren temeli oluşturması bakımından bu nokta önem arz eder. Elbette

bunu yalnızca müziğin yahut taşıdığı sözlü mesaj olan şiirin özelinde düşünmek mümkün değildir. Kültür (ister bilgi ister estetik dışa vurum olarak ele alınsın) sözlü kültür toplumları için, tekrarlama üzerine kuruludur ve müziği de içine alacak şekilde gelenek olarak adlandırdığımız bu bilgi bütünü, sürecin ürünü olmaktan ziyade kendisi olarak görülebilir. Bu nedenle, müziğin hem bağlamsallığı ve hem de tekrarlama üzerine kurulu geleneksselliği konusunu, onun metne dayalı yapısallığından ziyade toplumsal bilginin tekrarlanan yapısında ve bu bilgiyi iletişim içerisinde anlamlandırma süreçlerinde aramak gerekmektedir.

Kültür araştırmalarının geleneksel bilgi bütününün icra edildiği ana ve o anda ortaya çıkan iletişim biçimine odaklı olarak geliştirilen bağlam merkezli kuramlarından biri olan performans teori de bu doğrultuda "kültür, icracı ve dinleyici arasında geleneksel bir malzeme aracılığıyla kurulan iletişimdir" (Çobanoğlu 2002, 265) tanımıyla bu yapısal ve bağlamsal ortamların korunan, güncellenen, unutulan, eklemeler yapılan doğasına işaret etmektedir. Bu durumda müzik, icra bağlamına ve aktarılanın niteliğine göre şekillenen geleneksel bir ifade aracı olarak değerlendirilebilir.

İlerleyen sayfalarda detaylı bir şekilde ele alacağımız üzere, müziğin sözle olan ilişkisi yalnızca müziğin doğası üzerine açıklamalar yapmak üzerine kurulu değildir; müzik, toplumsal bir ifade aracı olmasının tek kaynağı olan dili kendi bünyesine dâhil etmek için onu, yapısal kurallara göre şekillendirmektedir. Bu birlikteliğin ürününü halk şiiri ve sözlü şiir, bu birleşmenin kurallarını ise prozodi kuralları olarak adlandırıyoruz. Bu genelleme, hangi bağlam (dini, ladini, profan), hangi icra çerçevesi ve hangi tür (destan, halk hikayesi, ilahi, atışma) olduğuna

bakılmaksızın, söz ve müziğin yapısal birlikteliğinin en önemli kuralını oluşturur.

Müziğin, bu tür bir kalıplaştırma sistemi ile örülmüş sözü bünyesine alarak ona aktarım ortamı (medya) hizmeti sunması, onun özel bazı "icra çerçeveleri" ve bu çerçevelerle kaynaşmış bulunan simgeleştirmeler içerisinde okunmasını sağlayan şeyin kendisidir. Özellikle manzum sözün, müzik eşliği olmadan da yaygın bir ifade aracı olması, müzikal gelenekleri incelerken müziğin yapısal benzerlik ve farklılıklarının ortaya çıkardığı manzaradan çok, insanın dil ile kurgulama ve kültürel süreçler içerisinde müzikle aktarmayı tercih etme davranışını ön plana çıkarmaktadır. Bu bakımdan, müzik denilince, dil ile oluşturulan kurgu, kurgunun biçimlenmesi, aktarımı, aktarımın yolları, kalıplaşması, öğrenilmesi, sürdürülmesi ve korunması gibi temel dinamik süreçler akla gelmektedir.

İlk olarak ele alacağımız konu, bundan dolayı, müziğin ait olduğu, onu kullanan, sürdürülmesinin yollarını tasarlayan ve biçimin ne olduğunu belirleyen "toplumun" kültürle olan bağlantısıdır.

1. SÖZLÜ KÜLTÜR VE MÜZİK İLİŞKİSİ

Tamamen anladığımızı düşündüğümüz şey,
daha önce dikkatimizden kaçan yeni soru işaretleri demektir…

(Z. Bauman 2012, 28)

Halk müziği, konuyu ele alan disiplinlerin (sosyoloji, antropoloji, halkbilimi, müzikoloji vd.) araştırma yönelimlerine bağlı olarak farklı açılardan değerlendirilebilse de ele alınan müzikler; icra edilen müziğin yapılma biçimi ve ortamlarının geniş bir toplumsal alana yayılmış olması, kimi ezgilerin yan yana bulunan toplumlarda ve birbirinden binlerce kilometre uzakta bulunan topluluklar tarafından aynı ya da benzer şekilerde biliniyor olması ve ezgilerin uzun tarihi geçmişinde tekrarlayarak ortaya çıkan görünümlerinin bulunması gibi bazı nedenlerle geleneksel olarak adlandırılmışlardır. Birbirini tekrar eden ve halk müziğinin geleneksel olduğuna vurgu yapan bu metinsel görünümlerin nedenleri, birkaç madde (elbette hepsi değildir) ile şöyle sıralanabilir;

1- Halk müziklerinin öğrenilme, aktarılma ve icra edilmeleri sözlü kültürel dinamiklere bağlıdır. Diğer bir deyişle müzik sözlü tekniklerle oluşturulmuş kalıpların öğrenilmesiyle varlığını ve dolaşımını sürdürür.

2- Bu sanatı öğrenme ve icra etmenin kalıplara bağlı olması, toplumun sanat yapma biçimini belirleyerek hem biçimsel hem de içeriğe dair devamlılıklar sağlar.

3- Bu yöntemle öğrenilen müzik ve içeriği nesiller arasında, toplumsal ve kültürel değişim hızına bağlı olarak uzun-kısa süren bilgi dönemlerine ve geniş-kısıtlı coğrafi yaygınlığa işaret edebilir.

4- Bu aktarım biçimine varyantlar ve çeşitlenmeler şeklinde, aynı icranın farklı biçimlerde gerek bir bütün "metin" olarak gerekse "benzer metinler" olarak karşımıza çıkması şeklinde tanık olunabilir.

5- Varyantlar ve çeşitlenmelerle içeriğe ait sözlü unsurlar yalnızca halk şiiri, destan, halk hikâyesi, mâni gibi belirli türlerin sınırları içinde değil, atasözü, bilmece ve deyim gibi nazımlı diğer türler arasında da metinler arası geçişliliğe işaret edebilir.

6- Bilginin sözlü öğrenmeye dayalı olarak aktarıldığı kültürlerde anlam toplumsallığı doğrular. Böylece, bilinen ve yeniden yaratılan müzikler arasında tarihi ve toplumsal onay mekanizmasının işlerliği görülebilir.

7- Geleneksel müzik ve benzeri sözlü sanatların icra ortamlarında toplumsal belleğin ve toplumsal davranışın (geleneklerin yansıması gibi) uzun zamanlı aktarımları görülmekle birlikte sözlü öğrenme, metinleri ezberleyip tekrar etmekten ziyade bilinen/aktarılan metinler üzerinden yeni kültürel örüntüler, kurumlaşmalar ve anlamların ortaya çıktığını gözlemleyebileceğimiz, bağlam merkezli bir kültürel organizma anlayışına olanak sağlar.

Bilginin "sözlü" olmasının tek başına neden olduğunu söylemenin mümkün olamayacağı bu durum ve süreçler, müzik ve halk edebiyatı araştırmalarının genel konuları arasından yapılan tercihli bir seçkidir. Aynı zamanda, çalışma çerçevemizin belirleyicisi de yukarıda verilen maddelerdir.

Bu bakış açısıyla sözlü kültürün, bilgiyi aktarmayı sağlayan ifade biçimlerinden yalnızca biri olduğunu; daha farklı bir ifadeyle, toplumun üyesi olan bireyin toplum tarafından kültürlenmesi, karşılıklı bir şekilde topluluğun üyesi kılınması ve toplumsal anlam havuzuna dahil edilmesi süreçlerinde sözlü kültürle aktarılan bilginin ve bu bilginin aktarım biçimlerinin işlevini ele aldıktan sonra müziğin bu iletişim süreci içerisindeki yerinin ele alması gerektiği düşünülmektedir.

Genel olarak kültür ve alt alanlarından biri olarak halk edebiyatı, aynı dil çevresinde yaşayan topluluklara, toplumsal ve bireysel mevcudiyetlerini anlamlı kılmak için/farklı bakış açıları sunmak için "temalar" halinde kültürel sahneler sunar. Bu nedenle aynı dil ve aynı coğrafi çevre içerisinde yaşamak gibi bir arada olmayı sağlayan belirleyiciler neticesinde edebi verimlerinde benzerlikten çok aynılık bulunan toplumların müzikle olan bağlantılarını yalnızca duyuşun estetik hale getirililmesiyle değil toplumsal anlamların müzikle olan bağlantıları açısından da ele almak gerekir.

Çalışmanın başlangıcını oluşturan bu kısım, halk müziğine dair ele alacağımız konulara temel sağlamak amacıyla genel bazı tanım ve tartışmalara ayrılmıştır ki bu tanımlar, müziğin kendi zamanına; diğer bir deyişle performans anı ve sonrasında ele alınan zaman, ritim, ezgi, çalgılar gibi yapısal öğelere değil bir bilgi biçimi olarak kültüre ait tanımlardır. Burada amacım, müziği insandan bağımsız bir organizma şeklinde ele alarak onun varlığını türler, yöreler, biçimler gibi kutsal-yarı kutsal yahut insandan bağımsız bir bilinç hali [müzikal ve edebi formlar da buna dâhildir (R. D. Abrahams 1972, 18)] yahut organizmalar olarak ele almak değil; toplum bireylerinin iletişim anlarında kullandığı tüm ifade biçimleri arasında ve onlardan

biri olarak ele almaktır. Elbette niyetim bir bilgi tarihçisinin yahut sosyologunun işini üstlenmek değil, bu alanlarda üretilen verileri müziği anlamak için kullanmaktır. Bu nedenle müziği, Dan-Ben Amos'un "folklor, küçük gruplardaki artistik iletişimdir" (Ben-Amos 2003, 48) tanımından yola çıkarak "büyük halk müziği tanımlarının" aksine küçük gruplardaki bir iletişim biçimi olarak görerek ve sözlü kültür ve müzikal davranış arasındaki ilişkiyi ele almaya çalışarak anlatmaya çalışacağım. Bunun anlamı müziği, toplulukların yatay (eşzamanlı) ve dikey (artzamanlı) eksende, toplumsal iletişim bütünlüğü içerisinde birbirlerine aktardığı bir biliş ve ifade biçimi olarak kabul ettiğimdir.

Başlangıç noktam, hangi topluluk ismiyle anılırsa anılsın ve hangi dönemde yaşamış olursa olsunlar, insanların, hayatlarını sürdürebilmek için birbirlerine ihtiyaç duydukları ve bir arada bulunmalarının tek amacı ve çıktısının fiziki güç elde etmek değil, aynı zamanda bireyin ait olduğu topluluk içerisindeki yaşamını sürdürerek varlığını anlamlı kılacağı "bilgileri" edindiği olacaktır ki en temel tabirle bu bilgilenme süreçleri, kültürlenme ve sosyalizasyon olarak isimlendirilmektedir.

Kültürlenme ve sosyalizasyon süreçleri, fizyolojik zorunluluklara dayanmamasıyla (Mead 2017) "geleneksel" bilginin yani kültürel aktarımın, değişmenin ve yayılmanın alanıdır. Bu geleneksel bilgi, insanın öncelikle kendisine ait olmak üzere çevresinde yer alan her şey ve duruma karşı davranışına yön veren temel kaynaktır. Pascal Boyer'in tanımlamasıyla "bir grup içinde paylaşılıyormuş gibi görünen ve diğer gruplar tarafından paylaşılanlardan farklı olan kavram ve normlar, kültürel kavram ve normlar" (Boyer 2015, 371) olarak adlandırılmaktadır.

Boyer, kültürel evrimle ilgili antropolojik modellerin "kültürel temsiller ve uygulamalar olarak gördüğümüz her şeyin, sayısız edinim, birikim, çıkarım ve iletişim süreçleriyle değişmeye ve bozulmaya direndikleri için, belirli bir yerde veya grupta oldukça benzer şekillerde görülen kültürel özelliklerin varyantları olduğu varsayımına (Boyer 2015, 373) dayandığını belirterek bir topluluğun kültürü olarak tanımlanılmaya çalışılan şeylerin nasıl bir araya geldiği ve neler olabileceği hakkında bilgi verirken; evrimsel yorumun kendisine başlangıç noktası olarak aldığı simgesel düşünceye sahip ilk insandan bu yana, toplumsal bilginin kaynağının kültürel temsil ve uygulamalar olduğunu ve iletişim süreçleriyle bu temsil ve uygulamaların birbirlerine benzediklerini vurgulamaktadır. Paylaşılan bu "bilgi" George Herbert Mead'e göre, insanın diğer canlı türleri arasında yalnızca kendisine özgüdür ve insanların bir arada bulunabilmesine yani toplumsal örgütlenmesine esas olan ilke, diğer bireye katılımı gerektiren "iletişim ilkesidir" (Mead 2017, 264).

"Bireyi zihinsel olarak oluşturan ve sayısız bireysel aktarımların ürünü olan" (Boyer 2015, 373) kültür, her şeyden önce insan için "dille" edinilir ve Mead'in özetlediği şekliyle;

> "toplumsal örgütlenmenin temeli ve ona özgün olan "tek şey", dille kurulan bu anlam dünyasıdır. Kişi belirli bir dilde konuştuğu kimselerle ortak idealara sahip değilse, onlarla iletişim kuramaz. Toplumsal örgütlenmenin temeli olarak dil, insana ait özel bir toplum yapısını mümkün kılmıştır… İletişim sürecinin gerçekleşebilmesi için toplumsal bir ilişki şarttır. İletişim süreci kendi başına var olan ya da toplumsal sürecin önkoşulu olan bir şey olarak açıklanamaz. Aksine, düşünce ve iletişim, toplumsal sürecin varlığına dayanır" (Mead 2017, 269-270).

"Geleneksel toplum" kavramının kendisinin de bilginin niteliğine dayalı olarak ele alındığı bu çerçevede sosyolog Zygmunt Bauman'a göre kişinin kendisini "birey" olarak adlandırabilmesinin yanında "kendisini güvende hissetmesi ve nerede ne yapması gerektiğini bulması için uzaklara bakma ihtiyacı duymaması da topluluk içinde edindiği bu bilgi sayesindedir (Z. Bauman 2012, 36).

Bauman, kişinin, hayatında böylesine kök salmış bir bilgiyi çok erken yaşlarda edinmesinden dolayı onu doğal bir şey olarak kabul ettiğini ve sorgulama gereği duymadığını; çünkü başlangıçları unutmuş olduğunu belirtir (Z. Bauman 2012, 36). Böylece, toplum ve birey arasında bilgiyle kurulan iletişim, Bauman'ın ifade ettiği şekliyle, "… ne olursa olsun, günlük görevlerin ve karşıma çıkan sorunların üstesinden gelmem için gerekli bilgi içimde bir yerlerdedir. Bu bilgi, "ezberden sayabileceğim kurallar biçiminde olmasa da bir biçimde emrime amadedir ve dolayısıyla "bir dizi pratik beceri" olarak onları hayatım boyunca gün be gün rahatlıkla kullanırım" (Bauman, 2012, s. 36) şeklinde işlevsel olarak açıklanabilmektedir.

Bauman'ın bireyin oluşumuna yaptığı vurguyu Mead, "bireyin yaşam süreci dışında yer alan ögelerden bir toplum oluşturamazsınız" ifadesiyle toplumsal bir zemine oturtmaktadır ki birey ve edindiği bilginin kaynağı olarak toplumla arasındaki ilişkide "…bireylerin aktif olarak katıldığı bir tür ortaklığın bulunması gerekmektedir; iletişime katılımın tek esası budur… kendi toplumunuzun tamamen dışında yer alan, ortak çıkar ve ortak eylemin bulunmadığı bir toplumla iletişim kuramazsınız (Mead 2017, 268) şeklinde ifade eder.

Toplumsal hayatımızı bu bilgi aracılığıyla idame ettiğimizi dile getiren Clifford Geertz'e göre düşünme yetisiyle

insan, dünyadaki diğer türlerden ayrı olarak "kendi elleriyle ördüğü anlam ağlarında" oturmaktadır ve insan haline gelmek, kültürel kalıplar ile yaşamımıza biçim, düzen ve yön verdiğimiz anlam dizgeleri rehberliği aracılığıyla birey haline gelmektir (Geertz 2010, 19;71). Geertz ve Bauman'ın tanımlarını birleştirerek, bireyin doğuştan itibaren edindiği bilginin, henüz kendisi dünyada yok iken oluşturulmuş ve onun doğuşundan itibaren hayatını anlamlı kılan; kültürel kalıplardan ve anlam dizgelerinden oluşan bir "anlam ağı" olduğunu dile getirmek böylece mümkün olmaktadır. Bauman'a göre bu anlam ağı içinde yaşayan bireyler olarak bizler, maddi bir varlık olarak dünyanın kendisini değil, topluluğun dünyayla olan ilişkisini bilir ve hayatımız boyunca bir bakıma dünya imgemizi dilden ve eğitimden kazanılan yapı taşlarından örülmüş bu "modeli" uygulamaya (Z. Bauman 2012, 13) geçirerek anlamlı hale getiririz. Melvin de Fleur'un da belirttiği üzere "insanlar genellikle kendi toplumlarının kültürel normlarının ve onlarla etkileşime girenlerin kendilerine yükledikleri beklentileri takip ederler" (De Fleur 1974).

Bu noktaya kadar birey olmanın, toplumsal etkileşim anları olarak "geleneksel" uygulamalarda (ritüeller, şenlikler ve bir arada bulunma vesilesi olan diğer sınırsız buluşmalar) yer almayla olan bağlantısını görmüş bulunmaktayız. Müziğin bu noktadaki önemini diğer bölümlerde ele alacağız ancak şu ana kadar müzik adına çıkarımda bulunacağımız temel nokta, toplumun bir arada bulunma vesileleri ne olursa olsun müziğin bu buluşmaların mutlak eşlikçisi olduğudur. Bu noktada toplum içinde müziğin, ölümden mizaha kadar uzanan geniş bir performans skalasında yer aldığını ve bu yönüyle kültürün anlamlar yaratma, aktarma ve temel anlamlarla çatışma ortamların-

da kullanılan bir ifade biçimi olarak değerlendirilebileceğini düşünmek mümkündür.

Mac Aloon'un "bir kültür ya da toplum olarak üzerine düşünüp kendimizi tanımladığımız, kolektif mitlerimizi ve tarihimizi dramatize ettiğimiz, kendimizi alternatiflerimizle birlikte sunduğumuz ve nihayetinde kimi açılardan değişirken diğer açılardan aynı kaldığımız durumlar" (Carlson 2013, 44) şeklinde tanımladığı üzere, performansları tek merkezli bir aktarım-doğrulama aracı olarak görmek yerine toplum içinde yaşayan bireyler olarak insan olmaya dair tüm ifade etme ihtiyaçlarının giderilmesinde toplumsal olan ifade ve biçimleri kullanmaktan bahsettiğimizi söylemek mümkündür.

Söz konusu bu bilgi setinin aktarılması ve bireyin bu bilgiyle olan ilişkisini yalnızca zorunluluk olarak adlandırmak, kültürün anlam evrenini yüzeysel olarak ele almak olacaktır. İşlevsellikten ziyade anlamlılık kavramıyla ele alınan bu bilgi biçimine, neyin nasıl yapılacağından ziyade neyin nasıl görüleceği veya algılanacağı bilgisi demek mümkündür. Kültür ve salt bilgi arasındaki, yani, fizyolojik ve nörolojik olan ile kültürel (iletişimsel) olan arasındaki fark, "aktarılan, anlamlandırılan ve korunan" alt anlamlarını da beraberinde taşıması nedeniyle kültür, bellek ve sınırlı anlam alanı terimleriyle ele alınmaktadır. Roger Abrahams bu iki bilgi biçimi arasındaki farkı, halkbilimi açısından, şu şekilde ifade etmektedir;

> "Folklorun ele aldığı iki tür problem ve iki geleneksel çözüm grubu vardır. Tabii ki, en temel problemler, bireyin ve grubun canlı kalmasıyla alakalı olanlardır -yiyecek, giyecek ve barınma gereksinimlerinin karşılanması ile ilgili fiziksel olanlar. Bu problemler genellikle pratik ve maddi yollarla, yani belirli amaçlara hizmet edecek aletle-

rin yaratılması ve aletlerin kullanıldığı tekniklerin geliştirilmesi ile çözülür. Materyal folklor, yiyecek toplama ve hazırlama, giyim ve diğer kişisel eşyaları üretme ve barınma ve koruma sağlama sorunlarına çözüm önerisidir. İkinci tür ise sosyal ve etik problemlerdir ve geleneksel çözüm önerme, ikna etme, kanun koyma veya oyunla tasarlanır. Bunlar maddi kültürün pratik olanlarından ziyade ifadeye dayalı (expressive) ve yansıtıcı çözümlerdir. Düzenlemeleri sosyal eylem için rehberler veya antisosyal motifler için kanallar oluşturur. Bu öğeler, başka bir deyişle, bilgeliği zevkle birleştirerek eylemi ve tutumu etkilemek için tasarlanmıştır. Maddi folklor kültürün uygulamalı boyutu iken, ifadeye dayalı (expressive) folklor etik ve estetik boyuttur" (R. D. Abrahams 1972, 17).

Buraya kadar verilen bilgileri, kültürün tüm yönleriyle aynı amaca, iletişim içinde bulunan insanların "ortak değerler" aracılığıyla iletişim içinde bulunması amacına hizmet ettiği şeklinde yorumlamak mümkündür. Dahası, bireyin bu bilgiyi "doğal" bir bilgi olarak kabul etmesi ve karşısına çıkan her durumda uygulayabileceği hazır bir bilgi seti oluşturabileceği varsayımı zorlayıcı olsa da önemlidir. Bu bilgileri yalnızca müzik özelinde düşünmek mümkün olsa da amacımız, müziği bu bütünün içinde görmeye çalışmak ve kültürün tüm verimleri için söylenebilecek genel bir tanıma doğru ilerlemektir. Kişi, müziği toplumdan öğrenir ve bu noktada müziğin içinde bulunduğu kültürel sahanın ilk ve genel işlevini, içeriği ne olursa olsun "toplumun iletişim içinde bulunduğu bireyi alıcı konumuna yerleştirmektir" olarak belirtmek mümkündür.

Yukarıda verilen tartışma herhangi bir özel kültüre odaklanmaksızın, çok genelleyici ve bir nebze olsun müziği görmeyi engelleyici olsa da "işlevsel" çıkarımların kaynak

noktasını teşkil ederler. İşleve yönelik bu kısa açıklamanın amacı müziği "bir" kültürel zemine yahut çoklu bir işlevsel bakış açısından görebilmek için hazır bir ızgaraya oturtmak değil; müziğin iletişim halinde bulunan her bir topluluk için icra anında yeniden tanımlanan bir zeminde mevcut olduğuna dikkat çekmektir. Araştırma konusu olarak ele alındığı ilk zamanlarda halk müziğinin ve türlerinin "tek" bir nedeni niteleyen tanımlara hapsedildiğini görmek kolaydır. Özellikle ulus-devletlerin kuruluşunu takip eden yıllarda ortaya çıkan halk kültürünü derleme faaliyetlerinin halk müziği için geliştirmiş olduğu söylemler bir süre sonra "müziğin tanımına" dönüşerek bunun örneklerini oluşturmaktadır. Örneğin, "halk müziği halkın saf ve temiz duygularının ifadesidir", "halk müziği, halk kadar yücedir" vs.

Bu noktada, kültürel temsillerin ve dolayısıyla müziğin, toplumun aynası vazifesi gördüğünü ve edebi ürünler ile temsillere eğildiğimizde toplumu karşımızda bulacağımızı düşünmüşüzdür. Gerçeklerin, tarihin, özel duyguların temsilcisi olarak müzik, yaşanılan olayların hafızada daha kolay kalmasını sağlayan araçlarıyla daima ön plana çıkarak tıpkı sözlü kültür toplumlarının "olaylar defteri" vazifesini üstlenmiş görünmektedir. Ancak, müziğin gerçekler değil anlamlar alanında olduğu ve anlam aktarımının, kültürün somut yapısal araçları olarak ne sözün ne hareketin ne de maddenin kendi içerisinde doğal bir şekilde bulunmadığı; zamana ve mekana bağlı olarak toplumların bu anlamlar üzerinde yeniden uzlaşmalar sağladığı, anlamların değiştiği ve anlam taşıyan araçların da bu süreçte değişebildiği (örneğin halk müziği-arabesk ilişkisi) düşünüldüğünde müziğin gündelik dil sahasının dışında yer alan kültür sahasında bulunduğu kabul edilmelidir.

Kurgusal olan, diğer bir deyişle toplumların birbirlerine "bir şeylerin anlamının ne olduğu" üzerine aktardığı expressive (ifadeye dayalı) bilginin bulunduğu alan "sınırlı anlam alanı" (Berger ve Luckmann 2018, 33) ve simgesel kültür alanı (Barnard 2012, 31) gibi kapsayıcı kavramlarla ifade edilmektedir[1]. İşaret edilen alan, insan türlerinin evriminde belirgin bir zihinsel gelişimi işaret ettiği için (Torrey 2017), antropologlar tarafından, Homo Saphiens öncesi insan türünün tehlike karşısında, yalın iletişim için kullandığı, içgüdüsel mesajları ileten yalın dilden farklı olarak simgesel dil ile yapılandırılmış, Barnard'ın deyimiyle "gerçek dil" sahasıdır. Barnard bu gelişimi şöyle ifade etmektedir;

> "İnsanlar dil edindikten sonra, uzak mesafelere bilgi aktarma becerisi kazandı. Elbette bu, sadece günümüzün insanları için önemli değil, atalarımız için de önemliydi… Fakat… gerçek dil, yalın iletişimin nispeten fazlasıdır. Karmaşık dilbilgisi sayesinde, örneğin mitoloji gibi simge sistemlerimiz

1 Burada bir hususa özellikle dikkat çekmek gerekiyor. Yalın iletişim bahsiyle Barnard'ın ifade ettiği, insanın "simgeleştirmeden" kullandığı jest, mimik, hareket, ses, konuşma gibi özelliklerdir ve ilk insanın doğa karşısındaki mücadelesinde bilginin durumunu anlayabilmek üzere tasavvur edildiği görülmektedir. Bu nokta, genel olarak homo saphiens ile homo erectus ve diğer bazı hayvan türleri arasındaki ortak nokta olarak görülmektedir. Bunun anlamı, ses çıkarmaya yarayan organlarını kullanan insanın bu meziyetini kullanması için düşünen insan olmayı beklememiş olmasıdır. Richard Darwin'in Türlerin Kökeni'nde ortaya koyduğu, seksüel seleksiyonun başarılı tarafı olmaya çalışan hayvanların bunun için "güzel şarkı söyleme" yeteneklerini kullanması bahsi ile başlayan bu düşünce süreci, kültür çalışmalarında simgeleşmiş-simgeleşmemiş davranış farkını ortaya koymak için de kullanılmaktadır. Aynı tarihi zıplama tahtasını yakın dönemde Alan Barnard'ın ve Dereck Bickerton'unun da farklı metaforlarla ele aldığı görülmektedir. İnsan kültüründe oyun kavramını ele alan 19. Yüzyıl araştırmacılarından Johan Huizinga'nın da hayvanda ve insanda oyun farkını özellikle "oyun, kültürden eskidir" şeklinde ele aldığını görmek mümkünken Alan Barnard, aynı minvalden, "toplum kültürden önce doğmuştur (Barnard, 2012, s. 96) savıyla aynı yaklaşımı sergiler.

> içindeki anlamları keşfedebiliriz. Daha açık olmak gerekirse, karmaşık dilbilgisi, mitolojiler kurup bunları "akılda hayata geçime" hususunda bize yardımcı olur" (Barnard 2012, 22).

Wendy James, "temelde başkalarının arasında var olduğunun farkında olan bilinçli beynin, bebeklikten başlayarak aktif olarak kendisine toplumsal iletişim ağları aracılığıyla ulaşan bilgileri özümsemeye ve işlemeye yöneldiğini; insan bilincinin kapsamını geliştirmeye duyulan ihtiyaçtan diller, sembolik kültür ve örgütlü dini de kapsayan birçok toplumsal kurumun doğduğunu belirtir (James 2013, 37). James, toplumsal öğrenme sürecini ise;

> "Toplumsal hayatı… tek tek bireylerin birbirleriyle etkileşimlerinin, amaçlarının ve deneyimlerinin, hatta birbirleriyle yapmış olabilecekleri anlaşmaların toplamı olarak görmek de yeterli değildir: yine burada da bireysel hayatın belirli koşullarının, hatta bir ölçüye kadar kişisel iradenin, amacın ve deneyimin ardında, bunların hepsini kapsayan toplumsal formlar biçimindeki örüntü ve yapının farkına varmamız gereken anlamlar vardır" (James 2013, 53)

şeklinde formüle eder. Böylece, tüm geleneksel sanatların içerisinde yer aldığı toplumsal hayatın bilgi açısından ne anlama geldiğini kavramak için toplumsal formlar biçimindeki örüntü ve yapıların; diğer bir deyişle bizim gelenek olarak adlandırdığımız o bütünün farkına varmamız gerekmektedir.

James, insan anlayışını karşılaştırmak için tutarlı bir temel arıyorsak, bakmamız gereken yerin burası olduğunu belirtir. Bu düzeyde;

> "analitik bir şekilde dil yoluyla değil de uygulama ve alışkanlık ile örüntüleri ve bütünlüğü kavrayabilme yeteneği aracılığıyla, karmaşık öğeler

> grubu olarak öğrenilen ve aktarılan sınıflandırma kavramları vardır. Bunlar bilişsel psikologların "senaryolar" veya "şemalar" dedikleri şeylerdir… Böyle kavramlar bütün olarak dil dışı veya dil öncesi gelişmiş olabilirler, ama açık ve ardışık bir söylem olarak dile döküldüklerinden belirli bir dönüşüme uğrarlar. Bu görüş, dile bağlı olmayan, katılım ve "çıraklık" yoluyla öğrenmenin yalnızca dokuma ve yemek pişirme becerileri edinmeyle sınırlı olmadığını, çok daha geniş alanlara yayıldığını görmemizi sağlamaktadır. Aynı zamanda dilsel ve dil dışı alanlar arasındaki geçişlerde veya "bilgilerin dile dökülmesi sırasında ortaya çıkan dönüşümler konusuna da farklı bir biçimde yardımcı olmaktadır. Alanlar arasındaki geçişlerde iki şey arasında benzerlik kurarak ve bir şeyi başka bir şeyin yerine koyarak oluşturulan bu dönüşümler potansiyel yenilik ve yaratıcılık kaynaklarıdır. Sözlü olarak anlatılan bir bilgiyi yazıya dökerken etnografi de bizzat bu tür dönüşümler yapmaktadır. Etnograflar da kültürün veya bilginin kanıtı olarak sadece insanların söyledikleri şeylere bel bağlamaktan kaçınmalıdırlar" (James 2013, 72).

Tüm kültürel verimler gibi, toplumun genelinin bildiği ve kıstas olarak bilinirlik ve uygulanırlığın ön plana çıktığı halk müziğinin de ele alınması gereken saha, bu "gerçek dil" sahasıdır. Bunun nedeni, ilerde görüleceği üzere, insanın müzik yapma eyleminin, toplumsal saha içerisinde anlamlar bütününü destekler ve anlamlar yaratır halde, biçimsel örgüler ve bir kültürel icranın anlamının ne olduğu üzerine kurulu belirli bağlamlar içerisinde gerçekleşiyor olmasıdır. Dan-Ben Amos'un belirttiği üzere "kendi grubu içinde meydana geldiğinde folklor, kendi tabiatını doğrular (Ben-Amos 2003, 48).

Bugün, genel anlamda soyut temalarla oluşturulmuş bir sanat eserinin (roman, heykel, resim, pop müzik, klasik müzik) gündelik yaşam sahasından ayrı olduğunu ve bu eserin gerçekliği farklı görme biçimine kavuşturduğunu; sanatın asıl kuvvetinin de buradan geldiğini bilen bizler için halk müziğinin kaynağının da bu sınırlı anlam alanı oluğunu söylemek yenidir ve uzun yıllardır halk müziğinin gerçeklikle olan bağlantısını akademik olarak inceleyip doğrulamaya çalışan ana akım romantik bakışın karşısındadır. Halk müziğinin (diğer bir deyişle müzikle ifade edilen, bir dile ait tüm ifade biçimlerinin) yaratıcısıyla, aktarıcısıyla, aktardığı olayların şahit olunan/ şahit olunduğuna inanılan tanıklıklar üzerine kurulu olduğu bilgisiyle, şeylerin "gerçekliği" üzerine düşünmek o kadar yaygındır ki, onun gündelik yaşantıda rast geldiğimiz bilgiden farklı bir bilgi biçimi olduğunu söylemek, türkülerin gerçekliğiyle ilgili kuşku uyanmasına neden olacağı için kabul edilemez görünmektedir.

Ancak, araştırmacılara göre insan zihninin evriminin, insanı simgeleştirmeye, diğer bir deyişle burada ve şimdi duygusunun dışına çıkabilme yeteneğine kavuşturmasının anlamı, insanın ikincil bir bilişsel dünyaya kavuştuğudur. Bu noktada, simgeleştirmenin, diğer bir deyişle kültürün adının geçtiği her noktada bu "sınırlı anlam dünyasına" atıfta bulunmak değil, onu kaynak olarak görmek durumundayızdır.

Bu sınırlı anlam alanı, araştırmacıların din, sanat ve edebiyatın kaynağı olarak gördükleri anlam sahasıdır ve bugün halk edebiyatı başlığı altında ele aldığımız, en kadim edebi tür olarak görülen mitlerden gündelik yaşamda kullanılan güncel deyimlere kadar her türlü sözlü ifadenin ve dolayısıyla müziğin de varlığı bu sınırlı anlam sahasında ele alınmalıdır. Böylece, tüm edebi türlerin amacı, insanın

burada ve şimdi duygusunun ötesinde bir anlam sahasında varlık göstermesini sağlamak ve şimdiki zamanı geçmişin deneyimleriyle ve anlamlarıyla kuşatmaktır. Bu doğrultuda şimdilik, erken bir biçimde, müziğin kadim köklerine dair teorilerin kaynağının simgesel devrime; belirli bir halka ait olduğunu kesin bir kararlılıkla söylemekten geri durmadığımız halk müziklerinin oluşumunu da dil çevrelerinin belirginleşmesine kadar geriye götürülebileceğini belirtmek gerekir.

İnsanın bu sınırlı anlam alanı ile olan ilişkisi, bilgi sosyologları Berger ve Luckmann tarafından, gündelik yaşam karşıtlığıyla ele alınmıştır. Berger ve Luckmann'a göre, kişi tarafından gerçekliğin en üst düzeyi olarak algılanan gündelik yaşam dünyası, yaşamlarını öznel olarak "anlamlı" bir biçimde idare etmekle uğraşan sıradan toplum üyeleri tarafından sadece "gerçeklik" olarak, olduğu gibi kabul edilmekle kalmaz, aynı zamanda, onların düşünce ve eylemlerini doğuran bir dünyadır ve bu düşünce ve eylemler sayesinde "gerçek" olarak muhafaza edilirler (2018, 30). Berger ve Luckmann bu olguyu bilginin toplumla ve bireyle olan ilişkisi açısından şu şekilde ifade etmektedirler;

> "…gündelik yaşamda kullanılan dil, bana sürekli olarak zorunlu nesnelleşmeler sağlar ve bu nesnelleşmelerin içinde anlam kazandığı ve gündelik yaşamı benim için anlamlı kılan bir düzen tesis eder... Bu anlamıyla dil, yaşamımın toplumdaki koordinatlarını gösterir ve bu yaşamı, anlamlı nesnelerle doldurur" (Berger ve Luckmann 2018, 33).

Böylece, yeniden, kişinin dünyaya gelmesinden önce dille kurulan anlam ağlarının onun hayatı algılama biçimini oluşturduğunu söylemek mümkün olacaktır. Bilginin geleneksellliği bir tarafa burada asıl dikkate almamız gere-

ken nokta, insanın gerçeklik duygusunu tatmin etmesi için sınırlı anlam sahasından edinilen bilgiye olan ihtiyacıdır. Bu ihtiyacın karşılanması ise ikili tarafından şöyle dile getirilmektedir;

> "Dil, semboller inşa eder ve gündelik yaşamdan soyutlanan bu semboller ve onları oluşturan sembolik dil, gündelik yaşam gerçekliğinin ortak duyusal (toplumsal) kavranışının asli bileşenleridirler. Bununla da kalmayarak dil, bu sembolleri geri getirmeye ve gündelik yaşamın nesnel anlamda gerçek öğeleri olarak göstermeye de muktedirdir" (Berger ve Luckmann 2018, 59).

Berger ve Luckmann'a göre sınırlı anlam alanı, "asli gerçekliğin içerisinde yer alan, farklı bir gerçeklik boyutunu" temsil eder ve bu sınırlı anlam alanı "sanatla, dinle ve estetikle etkileşim içinde bulunduğumuz bir alandır" (Berger ve Luckmann 2018, 38-39). Bu durumda, sembolik dili kullanarak gerçekliğini ilan ettiğimiz her şey, anlamını dil ile kurgulanan bu anlam ağından almaktadır. Bunun önemi mevcut anlamın yalnızca "nasıl yapılır-görülür" bilgisi olması değil, aynı zamanda bu anlamın muhafaza edildiği yer olarak sınırlı anlam alanının gerçekliğe dönüştüğü sahnenin bir performans mekânı olarak bireyin gündelik yaşamının kendisi olmasıdır. Böylece, sembolik ve kalıplara dayalı bir dil olan halk şiiri ve halk müziğinin toplumun ihtiyaç duyduğu her an sınırlı anlam sahasında yer alanları gündelik hayatın içinde yer alan performans anlarına taşımaya yarayan bir araç olduğunu söylemek mümkün olacaktır.

Sanatın her biçiminin, ilk insandan bu yana gündelik mevcudiyetimizin sınırlarını aşıp olağanüstü bir zıplama/kayma ile etkileşime girdiğimiz bir alanda olduğunu düşünmek, her sanat alanı için olduğu kadar halk müziği

çalışmaları için de en önemli noktalardan birini teşkil etmektedir. Konunun takibini kolaylaştırması açısından hoşumuza giden bir türküyle karşılaştığımızda "bizi bizden alan" şeyin hangi yönde ve hangi duygusallıkla olursa olsun "gündelik hayattan, burada ve şimdi algısını değiştirmesi nedeniyle kopma" olduğunu söylemek mümkündür. Aynı şekilde, bu sınırlı anlam dünyasının kurallarını bilenlerin toplumda önderlik konumunu elde ettiği de bilinmektedir. Berger ve Luckmann bu sınırlı anlam alanını;

> "…sınırları çizilmiş anlamları ve tecrübe tarzlarının damgasını taşımakla birlikte gerçekliğin içinde yer alan ve bilincin kısa bir yolculukla ulaşıp gerçekliğe dönebildiği ve bu gerçeklikle çevrili olan sanat, gündelik gerçeklikten kaçmak için bu tür geçişleri üretmek açısından zengin bir alan olarak görülmektedir ve sınırlı anlam alanına dönük kayma, çok büyük ölçüde kökten bir nitelik taşır" (Berger ve Luckmann 2018, 38-39).

şeklinde nitelerler. Bu noktada öne çıkan, sınırlı anlam sahasının, günümüz internet teknolojisinden bir ödünçlemeyle uzak bir sunucu/bulut sistemi gibi, bireyin gündelik yaşantısını gerçeğe çevirmesi için kullandığı ve şeyleri gerçek olarak gördüğü alanı temsil ve teşkil etmesidir ve bu gerçeklik, toplumun bireye kazandırdığı bir bilgi biçimidir. Bu nedenle, örneğin mitler, Mircea Eliade'nin deyimiyle uydurma bir hikâye değil, gerçekliğin kendisini temsil ederler. Tüm halk edebiyatı alanı için kullanılabilecek bu tanımlamanın temeli Berger ve Luckmann'a göre;

> "…gerçeklik alanlarının (gündelik-sınırlı) birinden diğerine bu şekilde geçen her göstergesel izlek, bir sembol olarak tanımlanabilir ve böylesi bir aşkınlığa ulaşılan dilsel kip de sembolik dil [şiir dili] olarak adlandırılabilir. Şu hâlde dilsel göstergeleştirme, sembolizm düzeyinde, gündelik yaşa-

> mın burada ve şimdiliğinden azami kopuşa ulaşır ve dil, gündelik tecrübe açısından sadece de facto [fiilen] değil a priori [olası, öncül] olarak da ulaşılamaz bölgelere doğru hızla yükselir. Bu noktada dil, sembolik temsillerden görkemli binalar inşa eder ve bunlar, başka bir dünyadan gelen devasa varlıklar gibi gündelik yaşam gerçekliğinin üzerinde yükselen kuleler olarak görünür. Din, felsefe, sanat ve bilim, tarihsel olarak bu çeşitteki en önemli sembol sistemleridir" (Berger ve Luckmann 2018, 59).

gerçeğine dayanmaktadır.

Böylece, gündelik yaşamın karşıtı olarak değil ancak onunla iletişim halinde, kişinin gerçekliğin somut bir biçim olarak gündelik dünyayı gerçek olarak algılamasını sağlayan şey, kültür olarak adlandırdığımız, nesiller arasında aktarılan bilgi olarak adlandırılabilmektedir.

Geçmişte ve günümüzdeki tüm sanatlar için olduğu gibi halk edebiyatının tüm türlerini ele almak için de geçerli olabilecek bu bakış açısı, halk edebiyatı türlerinin ayrı ayrı tanımlarında karşımıza çıkmaktadır ve bu yüzden "tür" merkezli bakış açıları bir yerde sınırlı alanla olan iletişim biçimlerini tarihle ve farklı sosyal yapılarla ilişkilendirirken, halk edebiyatının varlık nedeni üzerine konuşabilmenin üstünü örtmüş ve onu tekil nedenlere indirgemiştir. Ancak, iletişime dayalı ve edebiyatın görüş alanına giren-girmeyen tüm biçimleri Galtung'un deyimiyle "varlığımızın sembolik kubbesi" olarak adlandırmak mümkün (Galtung 1990, 291) görünmektedir.

Bu bakış açısıyla, aynı dil çerçevesinde üretilen, simgeleştirilen ve bizim türler altında ele aldığımız açıklama biçimleriyle dünyayı görmek, Berger ve Luckmann'ın şu ifadesiyle kavranabilir;

> "Dil beni kendi kalıplarını kullanmaya zorlar... dil bana, açımlanan tecrübelerimin süregiden nesnelleşmeleri için kullanıma hazır bir olanak sağlar... farklı bir biçimde söylersek dil, yaşam boyunca yoluma çıkacak çok sayıda tecrübeyi nesnelleştirmeme izin verme hususunda, esneyebilecek denli geniştir" (Berger ve Luckmann 2018, 57).

Elbette tecrübeleri nesnelleştirmenin bireyler için anlamlı olmasını sağlayan temel dürtünün kendi başına, organik bir varlık (örneğin halk müziğinin belirli biçimlerine belirli anlamların atfedilmesi gibi) olarak sözlü kültür metinlerinin kendileri olduğunu düşünmek mümkün değildir. Diğer bir deyişle, sınırlı anlam alanı olan kültür, tek başına bireyleri hareket geçiren bir bilgisayar kodu değildir. Bu kültürlenmeyi sağlayan, bilginin yani kültürün her biri ayrı ayrı bu kaynaktan faydalananların oluşturdukları toplum tarafından kullanılarak etkileşim sahalarında (performanslar) bireyin yaşamını toplumsal olarak anlamlı kılmasıdır. Geertz'in uyarısı bu noktada anlamlıdır;

> "İnsan ne yalnızca… doğuştan gelen kapasiteleri açısından tanımlanır, ne de çağdaş toplumbilimlerinin çoğunun yapmaya çalıştığı gibi yalnızca gerçek davranışları yoluyla tanımlanır; insan bunlar arasındaki bağlantıyla, birincinin ikinciye dönüştürülmesi biçimiyle, genel olanaklarının özel performanslarına odaklanmasıyla tanımlanır" (Geertz 2010, 71).

Geçmişten devralınan ve insanlara durumları, olayları, nesneleri ve kısaca insana dair her şeyi nasıl algılayabilecekleri ve yaşayabilecekleri bilgisinin dille oluşturulduğu kültür, bu yönüyle insanların yaşam tecrübeleri üzerinde ortak noktalar yaratmaktadır. Berger ve Luckmann'ın deyimiyle;

> “Dil… sadece kendim için değil hemcinslerim için de bir anlam taşımaları bakımından tecrübelerimi belli kategoriler içinde sınıflandırmama izin vermek suretiyle, tecrübeleri tipleştirir. Dil, tecrübeleri tipleştirdikçe anonimleştirir de. Dolayısıyla tipleştirilmiş tecrübe, ilke olarak, kendini söz konusu kategoride bulan herhangi biri tarafından kopya edilebilir… Böylece benim şahsi tecrübelerim hem nesnel hem de öznel anlamda gerçek olan genel anlam düzenleri içinde sürekli olarak sınıflandırılır” (Berger ve Luckmann 2018, 57).

Bu tanımda dikkat çekmek istediğim nokta, tecrübelerin belirli kategoriler içinde anonimleşmesi olacaktır ki bu tecrübe paylaşımı Berger ve Luckmann’a göre

> “...sadece o anda fiziksel olarak mevcut olmayan hemcinsleri değil, hatırlanmış ya da yeniden inşa edilmiş bir geçmişteki hemcinsleri ve aynı zamanda gelecekteki imgesel figürler olarak tasarlanan hemcinsleri de burada kılmaktadır… üstelik dil, gündelik yaşam gerçekliğini tamamen aşmaya da muktedirdir. O, sınırlı anlam alanlarına ait tecrübelere atıfta bulunabilir ve farklı gerçeklik alanlarının birinden diğerine atlayıp geçebilir” (Berger ve Luckmann 2018, 58).

Böylece, bireyin kendisini, müziğinde dahil olduğu ifade biçimlerinden herhangi birini kullanarak ifade etmesi, eylemin tarihi, toplumsal ve bireysel olarak anlamlı kılınmasının da ötesinde kendisinden öncekilerin ve sonrakilerin de kullandığı-kullanacağı bir bilgi haline gelmesini işaret eder ki folklorun yani halk bilgisinin öncelikli işlevinin nesiller arasında bilgi aktarımı sağlayarak toplumların tarihi ve coğrafi anlamda birbirine belleklerini aktarması aracılığıyla nesilleri birbirine bağlaması olduğu düşünülebilir.

Dahası, halk müziği de dâhil olmak üzere gelenekselleşmiş tüm ifade biçimlerinin, insanların tecrübelerini anlamlı kılmaları için onlara belirli sanatsal biçimlerle oluşturulmuş "sahneler" sunduğunu tekrarlamakta fayda vardır. Bu sahnelerin anlamlı kılınması, sürdürülmesi, değişmesi ve unutulması üzerine kurulu kültürel kurumlaşmalar içinde yer alan müzikal iletişim biçimleri, tüm kültürel saha için olduğu gibi halk müziği araştırmaları için de bu bilgi biçimini anlamanın bel kemiğini oluşturur.

Ancak, bu bilgi nedir? Halk müziğini tanımlarken özellikle üzerinde durulması gereken noktanın bu olması gerektiğine inanıyorum. Akademik alışkanlıkların getirisi olarak halk müziğini tarihe, türlere, coğrafi sınıflara, profesyonel yahut amatör icracılara ve yapısal biçimlere göre incelemenin ve dinleyiciye sunmanın, ele alınan metinlere dışarıdan bir açıklama sağladığını görmek mümkündür. Bir türküyü kendi icra ortamı dışında ele almak, metni okuyan yahut eserin yeniden icrasını dinleyenler için bir bağlam oluşturmak anlamına gelmektedir. Metne dışardan bakan bizler için kâğıt yahut kayıt ortamı üzerinde gerçekleşen bu "üretilmiş bağlamlar" günümüz halk müziği araştırmalarının "yorumlama" adı altında gerçekleştirdikleri, sahadan öğrenil(e)meyen bağlamları kendi kendilerine üretmelerinin kaynağını oluşturmaktadır.

Bu durumda, dünyaya geldiğimiz andan itibaren, hayatımızı şekillendiren bilgileri edindiğimiz toplumun dünyayı ve yaşantıyı anlamlı kılmak için kullandıkları ve onların da kendilerinden önceki nesillerden devraldığı soyut bir bilgi biçiminden bahsettiğimiz açıktır ki buna geleneksel bilgi; aynı dil çevresi içerisinde gerçekleşen

müzikal iletişim biçimlerine de geleneksel halk müziği denilebilir.

Buraya kadar ele alınan çerçevenin müziğe herhangi bir şekilde özel olarak yoğunlaşmamasının nedeni halk müziğine ait durumları kültürün ne olduğuna dair genel bir tartışmayı temel alarak sürdürmekti. Böylece, müziğin ne olduğu, topluluğun iletişimine bağlı olarak nasıl tanımlandığıyla ilgilidir ve kültür, bireyin toplumla iletişim halinde edindiği, kendisini toplumun bireyi olarak tanıtırken kullandığı estetik bir bilgi biçimi olarak görüldüğünde müzikle ilgili aktarımların da bu denge içinde yerini alması mantıklıdır.

Bu tartışma ekseninde önemli olduğunu düşündüğüm üç nokta öne çıkmaktadır;

1- Müzik, diğer tüm bilgiler gibi kişiye dünyaya, topluluğa ve kendine dair anlam çerçeveleri sunar. Abrahams'ın deyimiyle özelde müzik ve genel anlamda folklor "bilgeliği zevkle birleştirerek eylemi ve tutumu etkilemek için tasarlanmıştır (Abrahams, 1972, s. 17).
2- Kişi bu bilgileri gerçeklik olarak algılayarak kendini gerçekleştirir. (Mitlerden başlayarak geleneksel kalıplarla kendini tanımlayan herkes)
3- Kültürel bilgi soyut bir bilgi biçimi olarak toplumsal hafızada yer alır ancak gündelik hayatı gerçek kılmak üzere onunla sürekli bağlantı halindedir.

Yukarıda tartışıldığı haliyle müziğin her toplumda, her dönemde ve toplumsal ilişkilerin farklı biçimlerinde ortaya çıktığı tahmin edilebilir. Bu noktada müziğin ezgi, ritim ve şiirle gerek bir arada gerekse ayrı ayrı biçimlerde toplumsal ilişki biçimlerine göre kullanıldığı noktalar, bizim halk müziğini aradığımız, görmeye çalıştığımız

noktalar olmalıdır. Halk müziği başlığı altında ele alınan ürünler tür adı altında, kendi aralarında belirli bazı kriterlere göre ele alınmakta ve böylece araştırmacıların halk müziği bütünü altında ifade etmek istediği ve ortak karar/karasızlık bildirdiği bazı noktalara göre şekillenmektedir. Bunları,

1. Tarihi dönemlere göre kullanımları (gelenek)
2. İcra edildiği iki ana çerçeveye göre dini ve dindışı temel ayrımına göre ele alınması,
3. Coğrafi sahaya bağlı farklılıklar,
4. Toplumsal kimlik odaklı farklar,
5. Toplumsal hayatta farklı çerçeveleri işaret eden toplumsal durumlar içerisinde kullanılması…

gibi, daha sonra detaylı bir şekilde ele alacağımız ayrımlar üzerinden anlamaya çalışmaktayız. Halk müziğini görebilmek için onu sınıflandırmaya tabi tutmak, tüm bilim dallarında olduğu gibi halk müziği ve halk edebiyatı alanlarında da önemlidir. Bunun nedeni, aynı dil ailesi içinde yer alan kültürel ifade biçimlerini tür adları altında toplayarak onlara dair retorik üretebilmenin daha kolay olması olabilir. Bu gözlem somut olmasa dahi, halk müziği araştırma geleneğinde akademik söylemin büyük çoğunluğunun türler üzerine söylenenlerden beslendiğini görmek kolaydır.

Ancak, yukarıdaki listeye bağlı bir ayrıma gitmeden/tartışmaya girmeden önce, bu bölümün başında “topluluk” olabilmenin temelini sağlayan dil ile üretilmiş anlamların paylaşımı konusu üzerine yaptığımız vurguyu şimdi genişleterek ele almak istiyoruz. Halk müziğini halk müziği yapan dinamiğin tekrar eden ritm ve melodilerden daha fazla bir şekilde dil üzerinden anlaşılabilmesi için

halk şiirinin ve ondan da önce sözün ne işe yaradığına bakmamız gerekiyor. Bu, elbette, bir gizemi aydınlatma çabasından çok halk hayatının temel dinamiğini oluşturan bir kültür çevresi içinde müziği anlama çabası olarak adlandırılabilir. İddiamız büyük değil, ancak takdirinize sunmaya değerdir.

2. GELENEKSEL MÜZİK VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ

Bilme sistemleri toplumsal olarak belirlenir (Bloch 2013, 19)

Edebiyatın, insanın dil aracılığıyla sınırlı anlam sahasında oluşturduğu, toplum tarafından paylaşılan bir ifadeler bütünü olduğunu belirttikten sonra, halk müziğinin bu bütün içinde nasıl tanımlanabileceğini tartışmaya başlayabiliriz.

Bugünkü edebiyat algımızın temelini oluşturan yazılı edebiyat ürünleri ve bu ürünlerin farklı ortamlarda yeniden canlandırmaları olan görsel-işitsel sunumlar yanında, basmakalıp "şiir" yapısıyla halk müziğinin, bir edebiyat türü olduğunu ve kullanıcılarına geniş bir anlam ve hayal dünyası sunduğunu düşünmek-düşündürmeye çalışmak bir nebze de olsa zorlayıcıdır. Yazılı kültür öncesi dönemin edebiyatı, sözlüdür. Sözlü olma, halk edebiyatının yazılı edebiyat karşısında zayıf, arkaik, anlamsız olduğunu değil; sözlü kültür toplumlarının edebiyatla olan ilişkisinin, yazılı kültür toplumlarının edebiyatla olan ilişkisiyle toplumsal, bireysel, işlevsel vd. açılardan farklı olduğunu ve bu iki zihinsel üretim biçimiyle ortaya konulan üretimlerin toplumsal ve kültürel olarak birbirleriyle karşılaştırılabilecek noktaları olduğunu ima etmektedir. İçerik olarak ise halk edebiyatının günümüz "edebiyat" başlığı altında ele alınabilecek yazılı türlerden işlevsel açıdan herhangi bir "eksiği" olduğunu söylemek mümkün değildir. Dini

alandan seküler alana insanoğlunun karşı karşıya kaldığı tüm durumlar, insanlığa ait tüm duygular, düşünceler ve tasarımlar sözlü kültür edebiyatının araçlarıyla-türleriyle de ifade edilmiş-edilmektedir.

Birinci bölümde insanın toplumla ve çevresiyle olan bağlantısının dil üzerinden kurulan kültürel bir ilişki olduğunu belirten görüşlere yer vermiştik. Şimdi dil ve müzik arasındaki bağlantıya bakarak müziğin de temelini oluşturan "anlatı" yani edebiyat bağlantısını irdeleyeceğiz. Ancak, burada "dil" ile yalnızca dille üretilen ve ezgi eşliğinde söylenen şiiri kast ediyor değilim. Diğer bir deyişle müzik, yalnızca sözlerinin ve ezgisinin oluşturduğu sentetik bir icat değildir, her ne kadar öyle olduğunu sanmamız için akademi ve endüstri tüm hizmetlerini sunsa da…

Bu tartışmanın çerçevesini, bir önceki bölümde yer verdiğim, Berger ve Luckmann'ın;

> "Dil, semboller inşa eder ve gündelik yaşamdan soyutlanan bu semboller ve onları oluşturan sembolik dil, gündelik yaşam gerçekliğinin ortak duyusal (toplumsal) kavranışının asli bileşenleridirler. Bununla da kalmayarak dil, bu sembolleri geri getirmeye ve gündelik yaşamın nesnel anlamda gerçek öğeleri olarak göstermeye de muktedirdir" (Berger ve Luckmann 2018, 59).

ifadeleri oluşturmaktadır. Müziği ve taşıdığı mesajı gündelik yaşam ve sınırlı anlam alanı tartışması içinde ele almanın girift bazı noktaları vardır. Öncelikle, yukarıda verilen tanımları özetleyerek bağlantıyı kurmaya çalışabiliriz; kültür, gündelik hayatı sahne olarak kullanan bireyin, dille oluşturulmuş modeller-sahneler aracılığıyla toplumsal yaşamını anlamlı kılmak üzere kullandığı bilgi ve süreçlerdir. İfadeye dayalı tüm kültürel verimler için

özetlenen bu tanımda müziğin yerini belirlemek, birkaç aşamalı bir tanımlama sürecini ve halk müziğini tanımlamada ortaya çıkan birkaç problemli noktayı yeniden ele almayı gerektirmektedir.

Dil [lingua] ile gerçekleşen iletişimin en büyük aracı, zihnin mesajını taşıyan sözdür [parole]. Sözün ortaya çıktığı her durum, müzik eşliği söz konusu olduğunda da geçerli olmak üzere, performans kavramıyla karşılanan "eyleme hali"dir. Bugün yaygın anlamıyla sahnede icra edilen şeyi ifade eden performans kavramı, geleneksel müzikler ve geleneksel icra ortamları düşünüldüğünde de hiçbir değişikliğe uğramadan aynı şeyi ifade eder. Her bir müzikal icranın aktarıcısı, dinleyicisi ve bu ikisi arasındaki ilişkiye göre şekil alan, geçmişten kalıplı bir şekilde aktarılmış unsurlar olan söz, müzik, davranış ve madde gibi yapısal unsurları mevcuttur. Bu yönüyle halk müziği olarak adlandırdığımız bütünü, ezgi kullanımını da katmamız şartıyla, bu yüz yüze iletişimlerin bütünü olarak düşünmek mümkündür.

Folklorun, "anlatıcı ve dinleyici arasında geleneksel bir anlatı aracılığıyla kurulan teatral bir iletişim biçimi" (Çobanoğlu 2002, 265) şeklindeki tanımı bu noktada, halk müziğinde söze hangi pencerelerden bakmamız gerektiğiyle ilgili zengin fikirlerle karşımıza çıkmaktadır. Folklor, iletişim ortamında, halk müziği özelinde düşünülecek olursa çağımızda "göremediğimiz" yahut "görmeye alışkın olduğumuz sahnelerin dışında" yüz yüze etkileşim ortamları aracılığıyla toplumsal hayatın içindedir. Bugün yüz yüze olma durumunu "görememezliğin" nedeni büyük oranda müzik dinlemenin bireyselleşmesinin ve diğer-alternatif kültürel biçimlerin toplumsal iletişimde kullanılmak üzere mevcut olmasıdır; anlatıcıyla dinleyici arasındaki mesafe sese indirgenmiştir ve ses hiç olmadığı kadar kolay ulaşılabilirdir.

Ong'a göre (1977) anlatıcıyla dinleyici arasına mesafeyi koyan ilk teknolojik icat, yazının kendisidir. Ong, birincil sözlü olma durumu (primary orality) olarak tanımladığı, sözün konuşan ve dinleyen arasında gerçekleşen alışverişinde yazı gibi herhangi bir medyumun bulunmadığı kültürlerde (aslında iletişim durumlarında demek de mümkündür) sözün "eyleyen" niteliğinin bu aracısızlıktan kaynaklandığını vurgular ki bu, "eyleme" yani gerçekleştirme-söylenen şeyin "gerçekleşme-anlam ifade etme" durumu, bugün büyü sözleri üzerinden algılamaya alıştığımız şekilde bir şeyleri gerçekleştirir ve bu şeyler, hiç de olağan üstü olmayan bir şekilde sözün insanları harekete geçirme ve toplumsal yaşamda eylemlerini anlamlı kılma gücünün ta kendisidir.

Müziğin pasif edimine (kulaklık-birey ilişkisi vb.) görece alışkın olan bizler için toplumsallık kavramını halk müziği üzerinden yeniden kurgulamak; diğer bir deyişle bugün uygulanmayan icra biçimlerindeki iletişim hallerini laboratuvar ortamında geçmiş dönemlere ait kayıtların izinde zihinde tasarlamak ve geleneksel müziklerin halen toplumsal alanda icra edildiği ortamlardaki iletişim biçimlerine odaklanmak ve gözlem yapmak mecburidir. Bu kurgulama-yaratmanın ilk öğesi olarak karşımıza iletişimin bir tarafı olarak müziği aktaran kişinin karşısındakine bir şeyleri ifade etme eylemi yatar. Bu anlatma hali, "müziğin mesajı" olarak ifade etmeye alıştığımız "şey"dir.

Öncelikle akılda tutmamız gereken nokta, kültürün diğer unsurları gibi halk müziğinin de bir anlatı-anlatının parçası olduğudur ve John D. Niles'ın ele aldığı biçimiyle "sözlü anlatı, insanların zamansal bir akışta eylem uyandırmak için konuşma öğelerini kullanmasıdır". Niles sözlü anlatıların, uzunca bir zaman boyunca kültürün kendisinin temeli olduğunu ve tüm hikayelerin mitopoe-

zisin[2] bir biçimi olduğunu belirtir. Ona göre kültür alanında dikkatimizi verdiğimiz her ne varsa, çok önemli bir dereceye kadar insanların söylediği hikayelere bağlıdırlar ve insanlar hikâyeler aracılığıyla bir geçmişe sahip olduklarından dolayı insan hayatının sözlü anlatı olmadan neye benzediğini hayal etmek güçtür" (Niles 1999, 2).

Niles'ın ifadesini hikâye anlatmanın diğer unsurlarını da barındıracak şekilde yeniden formüle ederek söyleyecek olursak, tüm hikâyeler ve hikâyenin içinde, hikâyeyi aktarmak, onu daha zengin kılmak için kullanılan tüm maddi ve sözlü ifade biçimleri bugün yalnızca mitle ilişkili olarak ele alınan, "gerçeklik" kavramı başta olmak üzere toplumsal ve bireysel kimlikten, folklorun fonksiyonu olarak ifade edilen (toplumsal bilginin sürdürülmesi, rahatlama, toplumsallaşma vs.) birçok noktaya vurgu yapmaktadırlar. Böylece, örneğin, Mircea Eliade miti "gerçekliğin bir parçası" (Eliade 2020) olarak tanımladığında mitin canlandırıldığı bir sahne olarak ritüel mekânı, mitin teatral bir şekilde aktarımını sağlayan müzikler, sahne ve aktörlerin hepsi geçmişte tecrübe edilmiş deneyimin görsel, işitsel ve mekânsal olarak yeniden canlandırılması için oradadır. Böylece müzik, bütünün ifade etmeye çalıştığı şeyle, sahneyle, anlatıyla ilişkili olarak ele alındığında anlamlı olabilir. Paul Connerton "tören de mitos da kolektif simgesel metinler olarak görülebilir" (Connerton 1999, 85) bahsiyle bu yönde bir savı vurgulamaktadır.

Halk müziğini anlama adına, sözlü kültür ve onun ürünlerinin toplumsal sahada anlam bulması üzerine bir bahsin nasıl geliştirilebileceği farklı yanıtlara sahiptir. Burada benim açımdan konunun yeterince geniş perspektifte ele

2 Hikâye anlatmanın mit benzeri şekilde işlev gösteren tüm türleri… (Niles, 1999)

alınmamasına neden olan şey, sosyal bilimlerin geliştirdiği kavramların ve diğer toplumların neyi nasıl yaptıklarına dair yorumlamalarının Türk halk müziğini tartışılabilir ve ana akım halk müziği çalışmalarından farklı seviyelerde ele almak için yeterince kullanılmamış olmasıdır. Benim teklifim, elbette benim icadım olmayan bazı kavramları halk müziği araştırmalarının genel çerçevesi içinde daha kuvvetli ve daha farklı bakış açılarından söylemek yönünde olacaktır. Bu kavramların en önemlileri sözlü kültür, metin, performans ve bağlam olmakla birlikte, öncelikle sözün neden bu kadar önemli olduğunu, Walter Ong'un (1995), yazılı kültürün insanlarının sözlü kültür toplumlarını asla anlayamayacağı" yönündeki tüm uyarılarına rağmen (!) anlatmaya çalışacağım.

2.1. Sözel Edebiyat

Konu halk müziği olduğunda bir gerçeği en ön sıraya almak gerekiyor ki bu, daha önceki çalışmaların yalnızca halk müziği özelinde değil ancak folklorun tanımlanışı özelinde de tüm kültürel verimlerin ortak noktası olarak ele aldıkları "sözlü olma" durumudur. Halk müziği araştırmalarında bu özellik, "ağızdan kulağa aktarım" şeklinde formüle edilerek müziğin yalnızca öğrenilme durumunu niteleyen ancak sözlü olmanın toplumsal bilgi ve birliktelik açısından ne gibi anlamlara sahip olabileceğine değinmeyen, yüzeysel bir durum okuması gibi görünmektedir.

Burada soru, toplumsal hayatı anlamlı kılan ve nereden baktığımıza bağlı olarak onu "gerçeğe" dönüştürerek toplum nezdinde edebi aktarım imkânı sağlayan sözün ve söz ile aktarılan her türlü bilginin yazılı değil de sözlü olmasının kültür açısından görebileceğimiz metinsel-bağlamsal

hangi durumları ortaya koyduğu ve bunlardan kültür bilim adına nasıl faydalanabileceğimiz olmaktadır.

İlk bölümde ele aldığımız ve Herbert Mead'in dille ilgili olarak ifade ettiği;

> "Kültür, her şeyden önce insan için "dille" edinilir ve "toplumsal örgütlenmenin temeli ve ona özgün olan "tek şey", dille kurulan bu anlam dünyasıdır. Kişi belirli bir dilde konuştuğu kimselerle ortak idealara sahip değilse, onlarla iletişim kuramaz. Toplumsal örgütlenmenin temeli olarak dil, insana ait özel bir toplum yapısını mümkün kılmıştır… İletişim sürecinin gerçekleşebilmesi için toplumsal bir ilişki şarttır. İletişim süreci kendi başına var olan ya da toplumsal sürecin önkoşulu olan bir şey olarak açıklanamaz. Aksine, düşünce ve iletişim, toplumsal sürecin varlığına dayanır" (Mead 2017, 269-270).

çıkarımını bu noktada dil ile oluşturulup toplumsal olarak aktarılan anlatıların önemine dair doğrulamalar yapmak üzere kullanabiliriz. Toplumsal sahada dilin kullanımı, dilin ontolojik ve performatif varlığı sorunlarından ziyade dil ile üretilen anlam dünyasının aktarılabilir bir şekilde, toplumsal sanat biçimi olan halk müziğinin içinde nasıl yer aldığıyla ilgili olmaktadır.

Halk edebiyatının ve halk müziğinin yaşam alanını oluşturan ve yukarıda yer verdiğimiz dinamikler (sözlü kültürün özellikleri) sözlü kültür araştırmalarında ele alınan ve icralar arasında şekillenen tekrarlama, aktarılabilirlik ve bilinirlik olgularından oluşmaktadır ve bu nedenle aslında tekrar tekrar ve birbirine benzer şekillerde karşımıza çıkan ifadeler, estetik bir sanat üretimi olmalarından ziyade başta metnin dokusu ve toplumun tekrarlama üzerine kurulu eyleme halleri-performansları dolayısıyla kendi dinamizmiyle ve estetik algısı toplum tarafından sürdürülebilirlik kriterine

bağlı olarak oluşturulan, her biri toplumsal bir doğrulamadan (gelenek) geçen ifadelerdir demek mümkündür.

2.2. Şiirsel İletişim

Bilindiği üzere, Türk halk müziğinin sözel dokusu kafiyelidir ve pek de üzerinde durulmayan bir konu olmasına rağmen bu doku yalnızca Türk diline ait olmayıp dünyanın çeşitli dillerinde de metrik sistem olarak kullanılmaktadır. Bu metrik sisteme biz "hece vezni" adını vermekteyiz. Dünya üzerinde tüm dil gruplarına bağlı halkların şiirlerinde ve halk müziklerinde bu temel yapısallık birkaç farklı çeşitte bulunmaktadır ve ezgiler ile ritmi, doğal olarak tekrar eden davranışı söze yanaştıran temel unsur bu yapısal özelliklerdir. Türkiye'de halk müziği ve şiirinde yapılan derlemelerin ortaya çıkardığı sonuç da bu evrensel yapıdan ayrı değildir; çeşitli sayılarda hecenin bir araya getirilmesiyle örgülenmiş; en yaygını dört mısranın bir araya getirilerek bir kıtanın oluşturulduğu, şiir/türkü vs. olarak adlandırdığımız yapılar.

Bir ifadenin, metni bakımından halk müziği/şiiri olarak değerlendirilmesi için bu yapısal kuralı (öncelikle hece sayısı kuralı ve kafiyeyi yakalama) yerine getirmesi gerektiğini söylemek mümkündür. Bu vezin ve kafiye kuralına bağlı olmanın sonucu, söylenecek şeylerin çerçevesinin öncelikle yapısal olarak sınırlandırıldığıdır. Elbette bununla kalmayarak bu sözlerde kafiye kuralını yakalamak demek, söylenecek şeylerin aralarındaki bağlantıyı kurabilmek için kafiyeli sözleri ve dahası kafiyeli sözü barındıran bütün bir mısrayı da tercih etmenin gerektiği olacaktır. Halk şiirinde mısra ve kıta içinde kafiyeye dayalı bir yapı bulunması halk edebiyatı araştırmalarında benzer kafiyelemelerin tür başlıkları altında ele alınmasını da sağlayan temel unsurdur.

Bu çalışmada halk şiirinin yapısal özelliklerine değinmek niyetinde değilim; şiirde kafiyenin konumu, şiirlerdeki mısra sayısı, eser olarak addettiğimiz şiir toplamalarında kıta sayısı gibi konular üzerine halihazırda bir hayli çalışma mevcuttur. Benim üzerinde durmak istediğim asıl konu, ifade edilmek istenen durum-konu ile onu ifade etme aracı olarak tercih edilen ifade biçimi arasındaki ilişki ve bu ilişkinin gündelik konuşma ile sanatsal konuşma biçimleri olarak ortaya çıkarttığı farklardır. Bir şeyi şiir diliyle söylemek, onu farklı bir boyuta; toplumsal bilinçte yer alan çerçeveli bir konuşma boyutuna taşımaktır ve Türk konuşma etnografyasında kafiyeli türler yalnızca halk şiiri özelinde değil, atasözü, tekerleme, mâni gibi diğer türlerde de kullanılan bir dokudur.

Belirli bir konuşma biçiminin, diğer bir deyişle icra çerçevesi yapıya özgün bazı ifade biçimleriyle belirlenmiş ve iletişimde bulunan tarafların üzerinde bir anlaşmaya vardığı; gündelik konuşmadan farklı bir konuşma biçimi olduğunun böylece farkına varabileceğimiz bir konuşma biçiminin temelini oluşturan kafiye davranışının nasıl bir sosyal güce sahip olduğunu görebilmek, sözün yapısının sosyal ve kültürel önemi üzerine konuşabilmek için önemlidir.

Tespit edilebilmiş halk edebiyatı türlerini oluşturan sözel kümeler arasında kafiye içeren türlerin her şeyden önce gündelik bir konuşma biçimi olmadığı[3] bilinmektedir. Kafiyeli konuşmak yahut konuşmanın içine kafiyeli bir sözü dahil etmek (örneğin bir atasözünü) gündelik konuşma sahasından ayrılıp sözün dokusundan dolayı elde ettiği akılda kalıcılığı-dilde sürdürülebilirliği sayesinde toplumun üzerinde anlaşma sağladığı simgeyi-simgenin

3 Bkz. (Finnegan 2003, 173)

taşıdığı anlamı (ister bir davranış, bir düşünce yahut somut bir unsur olsun) o ana dahil etmektir. Konuşma etnografyasında bu ayrılış, "framing" yani çerçeveleme kavramıyla belirtilmektedir.

Bu yönüyle, yapısallığının kendi sınırlarını belirlediği sözel dokular (kafiyeli konuşma) toplumsal belleğin aktarılabilmesi için artzamanlı ve eşzamanlı olarak uygun birer medyum (ortam) sunmaktadırlar. Kafiyeli konuşma biçimlerinin uzun ömürlü olmaları ve varyantlaşmaları bu noktada ifadelerin gündelik hayata dahil edildiği toplumların sınırlı anlam sahasındaki yani kültür alanındaki bilgilerini ve şeylerin anlamlarını taşımaya ve aktarmaya uygunluklarıyla ve toplulukların birbirlerinden izole olma durumlarına göre farklılaşan mesajlarıyla ortaya çıkmaktadır. Walter Ong (1995) sözlü kültürel ifadelerin bu durumunu "homeostatis" yani sözün yaşadığı ortama uyum sağlamasıyla açıklarken John Miles Foley (1991)"immanency", hazırda bulunuşluk kavramını vurgulayarak sözün taşıdığı anlamın halihazırda topluluk belleğinde yer alması noktasında öne çıkarırlar.

Örnek olarak, bir atasözünün kendi yapısal bütünlüğünde yani metninde bir anlamının bulunmasını düşünmek yerine, ona verilen anlamın (ki atasözleri bu konuda en zor değişen türlerden biridir) toplum tarafından açıkça anlaşılabileceği durumlar buna örnektir. Lauri Honko, atasözleri üzerinden bu durumu şu şekilde nitelemektedir;

> "Bir halkbilimi metni, örneğin bir atasözü, insan zihninde anlamdan bağımsız ve insan zihninde pasif bir konumda aynı formda yahut örnek şema ve anahtar çizgiler üzerinden yaratıldığı özgün bir anlatıda yeniden ortaya konulabilir. Diğer taraftan bir folklor metninin hatırlandığı, kullanıldığı, üretildiği ve icra edildiği ortam anlam doludur… bir

> metin yalnızca icra edildiği bağlam içinde anlam yüklenir; metin konuşan ve dinleyenin değerleriyle, tutumlarıyla, niyetleriyle ve tepkileriyle dolu hale gelir" (Honko 1985, 39).

Diğer sözlü türlerin yanında halk müziğinde kullanılan sözlü yapının bugün söz/şiir olarak adlandırdığımız ve kendi başına bir bütünlüğe kavuşmuş nazım biçimleri olduğunu belirtmiştik. Halk müziğinde kullanılan sözel dokunun yalnızca halk müziği için, diğer bir deyişle, ezgi eşliğinde ifade edilecek sözler için kullanılmadığı malumdur. Toplumun belleğinde bulunan sanatlı bu sözler, gündelik konuşmalara dahil ettiğimiz manzumlardan, icrası bakımından en karmaşık kurumsal görünümü yansıtan edebi türlerin icralarına kadar her yerde karşımıza çıkmaktadırlar. Ancak bu manzara yeterince anlaşıldıktan sonra ve halk belleğinde bulunan sözün dolaşımda bulunurken icra bağlamına göre farklı anlamlar edindiği ortaya konuldukça halk müziğini yapısal olarak tartışmak mümkün olacaktır. Aşağıda bulunan manzum örnekler, birkaç tür üzerinden, sözün müzik eşliği kadar müzik eşliği gözetilmeden de kurgulanışını göstermek için seçilmiştir;

Silifke'nin yoğurdu
Seni kimler doğurdu
Seni doğuran ana
Balınan mı yoğurdu? (Elçin 2013, 227) Türkü

Seksen seksen yüz altmış
Allah neler yaratmış
Kızlar altın kesesi
Erkekler çöp tenekesi (Duymaz 2002, 130) Tekerleme

Adalar'da idare,
Vallahi etmem müdâre,
Benim bir sevdiğim var
İstanbul'da bir tane (Elçin 1990, 12) Mâni

Azizem geçti benden
At okun geçti benden
Merdlere köpri oldum
Namerd de geçti benden (Elçin 2013, 458) Halk hikâyesi

Ey bulutlar bulutlar
Yusuf'u yedi kurtlar
Ben bir şekil kuş gördüm
Tepesinden yumurtlar (Elçin 2013, 611) Bilmece

Her dertlere devasın
Hangi evde yanarsan
Kazaları belaları savarsın
Ak göz, kara göz, mavi göz
Denizdeki balıklar
Üstümüze söyleyen alıklar
Çatlasın patlasın kül olsun (Öztelli 1952, 618) Dua

Görüleceği üzere, yukarıdaki manzumların hepsi sözün kurgulanması bakımından (hece vezni kullanımı, kafiye, aliterasyon vd.) aynı özellikleri sergilemektedirler ve bu örnekler çoğaltılabilir. Örneklerin hepsi yapısal olarak aynı oluşturma biçiminin özelliklerini taşımaktadır; diğer bir deyişle, yukarıdaki manzumların neyi ifade ettiklerini anlamamız için ya tür başlığı altında (ninni, mâni, destan, halk hikayesi, atasözü vs.) ele alarak gereken açıklamayı elde etmemiz ya da manzumun söylenme nedeni olarak hikâyelerini okumamız-dinlememiz gerekir.

Giorgio Banti'nin deyimiyle bu yapısallık, kültürel bir olgudur;

> "Kültürler, metrik düzenlemeyi kullandıkları türler bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Hatta bazı okur-yazar toplumlarda ölçü yalnızca edebi şiiri karakterize etmez. Şarkılar, ninniler ve çocuk sayışmaları da ayrıca ölçüye uyar ve hiç de nadir olmayan bir biçimde atasözleri, alkışlar, reklam sözleri ve politik sloganlar da ölçüye uyar" (Banti 1999, 156).

Banti'nin "metrik düzenleme" kavramını biz de aksi belirtilmedikçe elimizdeki örneklerin sözel dokusunu ifade etmek için kullanacağız. Türk halk edebiyatı araştırmaları bu metrik düzenlemeye bağlı olarak oluşturulmuş türleri bir çatı altında toplamak için "manzum türler" başlığını kullanmaktadır. Peki, bu metrik düzenleme, bizim yüzeysel olarak metinlerini görüp tür başlıkları altında ele aldığımız bütünleri oluştururken, sosyal yaşam içinde yani kültürel anlamda ne işe yaramaktadırlar? Bu noktada bir okuma yapabilmek mümkün müdür?

Birkaç soru daha ekleyerek bu önemli konu üzerinde düşünmek mümkündür.

Sorulardan ilki, doğrudan manzum türlerin kullanımına yöneliktir: ninni, mâni, bilmece, tekerleme, ilahi, ağıt, destan, deyiş, oyun havası gibi metrik düzenlemenin kullanıldığını gördüğümüz tür isimlendirmeleri, metrik düzenlemeye yönelik kavramlar mıdır yoksa metrik olarak düzenlenmiş ifadelerin kullanıldığı ortamları, diğer bir deyişle icra bağlamlarını niteleyen kavramlar mıdır? Halk edebiyatı araştırmaları metrik düzenlemenin belirleyici olduğuna yönelik imalarlar doludur. Örneğin, 7-8 heceli ve kafiye yapısı aaab/bbbc vs. gibi sıralanan bir kıta, mâni türünün adıdır. Ancak, müziğin eşlik etmediği manileri bir ezgi eşliğinde söylediğinizde ona ezgili türlerden herhangi birinin adını da verebilirsiniz…. Şiirin matematiği…

Metrik düzenlemenin her bir manzum türde karşımıza çıkıyor olması yukarıdaki sorunun yanıtını, ikincisine yönelik olarak yanıtlamamızı sağlamaktadır, icra bağlamına. Buradan yola çıkarak halk edebiyatı araştırmalarının icra bağlamlarına göre derlediği ve niceliksel olarak devasa boyutlara oluşan bu sözel repertuarın ortak noktasının, metrik düzenleme olduğunu ve bu düzenlemenin toplu-

mun büyük bir kesimi tarafından biliniyor olduğunu söylemek mümkündür. Çocuklara söylenen ninniler, çocukların ve kimi zaman yetişkinlerin sözlü bir mücadele ve yetenek sergileme ortamı olarak kullandığı tekerlemeler, toplumun geneli tarafından kullanılan bilmeceler, ölüm durumunda yarı bilinçli bir şekilde (!) icra edildiği düşünülen ağıtlar ve farklı bağlamlarda gerek yaş ve gerekse statüye göre şekil alan sayısız icra ortamlarında bu metrik düzenlemenin mevcut olduğunu görmek mümkündür.

2.3. Kolektif Öğrenme ve Alışkanlık Belleği

Burada dikkati çekeceğim ilk nokta, metrik düzenlemeyi kullanmanın toplumsal öğrenmeye dayalı olduğudur. Yazılı olmayan bir şekilde ağızdan kulağa aktarılan bu metrik yapılara erken bebeklik dönemlerinden itibaren kullanım şekilleriyle yani bağlamlarıyla birlikte maruz kalırız. Çocuk oyunlarında, metrik düzenlemeyi yerine getirmeyenin-metrik düzeni tekrarlayamayanın cezalandırıldığı sayışmaca, bilmece, kulaktan kulağa, tekerleme gibi birçok "söz üzerine kurgulanmış oyunu" görmek mümkündür. Bu davranışı yetişkinlerde ve toplumsal ihtiyaçlara göre kurumlaşmış toplumsal örgütlenmelerde de görmek mümkündür. Örneğin Anadolu'nun çoğu yerinde yetişkin erkeklerin dahil olduğu sohbet toplantılarında bu kafiye davranışı üzerine kurulmuş ve metrik düzenleme davranışını anında yerine getiremeyenin çeşitli usullerde cezalandırıldığı, ceza-ödül sistemine dayalı söz oyunlarını görmek mümkündür. Aynı şekilde, Anadolu'nun birçok yerinde geçiş törenlerinin mâni atışmaları için uygun ortam olduğuna dair etnografik kayıtlar da bolca mevcuttur.

Kafiye davranışının statüye bağlı olmaksızın evrensel yaygınlığı konusunda Ben-Amos;

> "Çocuk anlatmaları tematik ve yapısal bir tekrarlamayı içerirken, yetişkin anlatıcılar tematik çeşitliliğe yönelmekte, ancak yapısal tekrarlamaları hala korumaktadır… usta anlatıcıların durumunda bile, usta bir anlatıcının sözel yaratıcılıktaki bütün ustalığı icra için uygun bir bağlam dışında kendini yeterince göstermez. Her icra toplumun sahip olduğu bir iletişim setine sahip olduğu gibi, her anlatmanın veya türkünün belli bir karmaşıklık ve basitlik seviyesine sahip oluşu onların icra edildiği toplantının niteliğine ve toplantıya katılanlara bağlıdır. Doğal olarak, anlatıcı ve dinleyici ne kadar yetişkin olursa icra sırasında kullanılan dil de bu oranda ayrıntılı olacaktır. Yetişkinler ve usta hikâye anlatıcıları düzen ve düzensizliğin sese ve anlama ait seviyelerine yönelebilirler ki bu durum çocuklar için halihazırda mevcuttur" (Ben-Amos 2009, 245).

demektedir. Bu noktada, toplumun tüm kesimleri tarafından bilinen metrik düzenlemeyi Paul Connerton'un, belleğin üç biçiminden biri olarak ele aldığı "alışkanlık belleği" kavramıyla açıklamak mümkün görünmektedir. Connerton'a göre "alışkanlık belleği, yalnızca belli bir uygulayımı (performans) yeniden ortaya koyma yetimiz ile ilgili olup bundan başka bir şey değildir… ve çoğu zaman söz konusu bilgiyi nasıl, ne zaman, nerede edindiğimizi anımsayamayız. Böylece, "içinde büyütülüp" yetiştirildiğimiz bir davranış geleneğini, üzerinde düşünmeden izlemek dışında bir şey yapılmaz. Çünkü bu duygu ve davranış alışkanlıklarını, anadilimizi nasıl ediniyorsak öyle edininiz (Connerton 1999, 40; 50). Bu durumda metrik düzenleme davranışı, anadille birlikte edindiğimiz bir davranıştır ve "çoğu durumda anımsadığımız, bildiğimiz ve başkalarına yaptığımızı gösterebildiğimiz uygulayım olgusundan başka bir şey değildir… onda bir alışkanlığın

tüm belirtileri bulunur; ve bu türe giren bellek öğelerini ne kadar iyi anımsarsak, söz konusu şeyi geçmişte o ya da bu durumda yaptığımızı o kadar az anımsarız, ancak bir güçlükle karşılaştığımızda bize rehberlik etmesi için bu tür bilgileri belleğimizden derleyip toparlamaya çalışırız" (Connerton 1999, 40).

Connerton'un parmak bastığı ve belleğin taşıyıcısı olarak bir bellek görüntüsü ve bağlamsal yapı eklenmediği zaman "anlamsız" olan "performansı" ele aldığı çalışmasında alışkanlık belleğinin önemi, halihazırda yapılıyor olan şeyin (ki bu bizim durumumuzda kafiyeleme davranışıdır) ta kendisidir. Bireyin ilk çocukluğundan önce başlayıp hayatının tüm aşamalarına eşlik eden böyle bir sözel davranış biçimi, halk müziğinin dille olan ilişkisinin ilk temelini oluşturur.

Metinlerin icra bağlamları içerisinde değiştirilebilen öğeler olduğunun öğrenilmesi, onların paylaşılan toplumsal ifadeler olduğunun altını çizerken; diğer taraftan birbirinden farklı "bağlamsal" görünümlerin, halk müziği dediğimiz bütünü oluşturduğunu performansa dayalı olarak vurgular. Bu farklı görünümlere günümüze kadar "tür" adı vermek yeterli olmuştur. Ancak, tür kavramının, kendi sınırlarına girmeyen icraları dışlayan kavramsal çerçevesi nedeniyle yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir ki çalışmanın sonunda tür konusuna bir bölüm ayırmış bulunmaktayım.

Dünya üzerindeki her halk müziğinin sözel bir yapısı ve bu yapıyı bilen insanları vardır. Şimdi, bağlamsallık kavramını diğer bir deyişle sözün icra edildiği ortama göre nasıl şekil aldığını örnekler üzerinden göstermeye çalışacağız. Burada niyetimiz, "aynı-benzer metnin" birden fazla durumda karşımıza çıkmasının anlamını çözmeye

çalışmak olacaktır. Bunun için öncelikle küçük bir örneklem içerisinde örnek metinleri vereceğiz. Öncü düşüncemiz, Honko'nun yukarıda yer verdiğimiz ifadesini kullanarak, müziğin taşıdığı sözlü şiirin, icra edildiği bağlama göre şekil alabilen "boş bir metin" olduğudur. Aşağıda verilecek olan örneklerde metrik bir bütün olan şiirin, yakın tarihlerde yaşamış Zeybekler için yakılan türkülerde nasıl şekil aldığını görmek mümkündür.

SİNANOĞLU
Sinanoğlu inip gelir inişden (hey)
Her yanları görünmüyor (efem) gümüşden (hey)[4]

GÖKÇEN EFE
Gökçen efem (aman aman) iner gelir inişten
(ah) her yanları görünmüyor da gümüşten (aman)
Gökçen efem (aman aman) şimdi gelir döğüşten[5]

İSLAM OĞLU
İslam (da) oğlu (aman efem) inip gelir inişten
Her yanları görünmüyor gümüşten
Her yanları görünmüyor gümüşten[6]

SARI ZEYBEK
Sarı zeybek iner gelir inişten
Her yanları görünmüyor gümüşten (ben yandım)[7]

OSMAN EFE
Osman efem inip gelir inişten
Her yanları görünmüyor gümüşten
Vallah billah haberim yok bu işten[8]

4 TRT Halk Müziği Repertuarı No: 925
5 TRT Halk Müziği Repertuarı No: 298
6 TRT Halk Müziği Repertuarı No: 5138
7 TRT Halk Müziği Repertuarı No: 183
8 TRT Halk Müziği Repertuarı No: 3758

İNCE MEHMET
İnce mehmet (aman aman) iner gelir inişten (yar yar yar aman)
Her yanları görünmüyor (had'efem de) gümüşten (hey)
Benim yarim (aman aman) şimdi gelir döğüşten (yar yar aman)
Dalgın uykulardan uyanamadım (hey) [9]

Bu temel benzerlikleri, Zeybeklikle ilgili-ilgisiz diğer örneklerle de kuvvetlendirmek mümkündür. Örneğin,

İZMİRİN KAVAKLARI
İzmir'in kavakları
Dökülür yaprakları
Bize de derler Çakıcı (yar fidan boylum)
Yıkarız konakları[10]

ARADILAR SORDULAR
İzmir'in kavakları
Dökülür yaprakları
Bana Çakırca derler (yar fidan boylum)
Yakarım konakları[11]

KIŞLANIN KAVAKLARI
Kışlanın kavakları
Burdur'un sokakları
O kız benim olmazsa
Yakarım konakları[12]

ŞEPKENİN KAVAKLARI
Şepke'nin kavakları
Dolar gider arkları
Karşıdan görünüyor
O yarin konakları[13]

9 TRT Türk Halk Müziği Repertuarı No: 725
10 TRT Türk Halk Müziği Repertuarı No: 337
11 TRT Türk Halk Müziği Reperuarı No: 2416
12 TRT Türk Halk Müziği Reperuarı No: 4493
13 TRT Türk Halk Müziği Reperuarı No: 1198

Yukarıdaki metinlerde gerçekleştiğini gördüğümüz şey, metrik olarak düzenlenen ve yaygın olarak bilinen bir "folklor metninin"; diğer bir deyişle, ses uyumuyla ve simgesel gücü bulunan kelimeleri organize ederek anlam ilişkileri kurmaya müsaade edecek şekilde oluşturulan şiir kıtalarının, bir değil birden çok isimle (kişi, şehir, bölge, nesne vs.) ve bir değil birden çok durum adına belli ki farklı mekân ve zamanlarda yüz yüze iletişim ortamında yeniden düzenlenerek icra edilmesidir.

Metinlerdeki isim değişikliklerinin tek başlarına basit bir "isim değişikliği" olarak görülmesi bir zafiyet doğurarak bugüne kadar halk müziği metinlerinde varyant fikrinin altında yatan ve tarihi-mekânsal-zamansal bellek aktarımını görmezden gelen yüzeysel "kopyalama" fikrini doğurması muhtemeldir. Ancak, diğer bölümde ele almak şartıyla şimdilik bu değişikliğin yalnızca bir kopyala-yapıştırdan ibaret olmadığını söylemekle yetineceğiz.

Yalnızca birer kıta üzerinden verdiğimiz yukarıdaki örneği, aynı türkülerin diğer kıtalarını da ele alarak genişlettiğimiz zaman karşımıza çıkan manzara daha da anlamlı hale gelecektir. Örneğin, 337 Repertuar numarasıyla İzmir'den derlenen "İzmir'in Kavakları" türküsünün iki kıtasını birden ele alalım;

İzmir'in kavakları
Dökülür yaprakları
Bize de derler çakıcı (yar fidan boylum)
Yıkarız konakları

Selvim senden uzun yok
Yaprağında düzüm yok
Kamalı da zeybek vuruldu (yar fidan boylum)
Çakıcı'ya sözüm yok[14].

14 TRT Türk Halk Müziği Reperuarı No: 337

Türkünün birinci kıtasının diğer türkülerle karşılaştırıldığında fark edilir şekilde nasıl değiştirilerek kullanıldığını görmüştük. Şimdi, türkünün ikinci kıtası için aynı değişimi takip edeceğiz. Bu sefer, ikinci kıtanın yer aldığı diğer türkülerin tüm kıtalarını vereceğiz;

A GAVAK MEŞE GAVAK

A gavak meşe gavak (edalı yar)
Dalleri döşe gavak
Yarim altından geçmiş (edalı yar)
Sen binler yaşa gavak

Gavak senden uzun yok (edalı yar)
Yaprağında üzüm yok
Ben yarimi küstürdüm (edalı yar)
Barışmaya yüzüm yok[15]

BİNDİM ATIN BİRİNE

Bindim atın birine (aman) bindim atın birine
Geçtim urum eline geçtim urum eline
Urum elinin kızları (aman) urum elinin kızları
Sürmelidir gözleri sürmelidir gözleri

Kavak senden uzun yok (aman) kavak senden uzun yok
Dallarında üzüm yok dallarında üzüm yok
Eller ne derse desin (aman) eller ne derse desin
Başkasında gözüm yok başkasında gözüm yok[16]

ŞU KAVAK MEŞE KAVAK

Şu kavak meşe kavak
Dalını döşe kavak
Yarim (de) gölgende yatmış
Sen binler yaşa kavak

---

15 TRT Türk Halk Müziği Reperuarı No:4951
16 TRT Türk Halk Müziği Reperuarı No: 243

Kavak senden uzun yok
Dalların çok üzüm yok
Küstürdüm de gönderdim
Gel demeye yüzüm yok[17]

Bu durumda İzmir'in Kavakları türküsü metinsel açıdan, halihazırda toplumsal bellekte bulunan iki kıtanın, anlatı bütünlüğü sağlayacak ve bağlama uyacak şekilde yeniden bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur denilebilir. Dahası, yukarıda verilen türkülerin her bir kıtasının, birçok farklı türküde, anlam bütünlüğünü sağlayacak şekilde değiştirilerek bir araya getirilmiş halde bulunabileceğini söylemek, istisnaları farklı bir şekilde yorumlamak üzere, mümkündür. Başka araştırmacılara bırakmak üzere, sözlü müzik repertuarında yapılacak böyle bir karşılaştırmanın manzumlara ait devasa bir "dna haritasını", her ne işe yarayacağı düşünülürse düşünülsün, ortaya çıkaracağı mutlaktır.

Böylece, yukarıda uygulanan yapısal çözümlemeyi gerçekleştirmek üzere ele alınacak bir türkünün, metrik düzenlemeyle oluşturulmuş ve anlama hizmet edebilecek kıtaların bir araya getirilmesi/anlamı yansıtabilecek kelimeleri uyaklı bir şekilde taşıyabilecek kıtaları bir araya getirmek sonucuna ulaşmak için kullanılabileceği söylenebilir. Peki ama bu yöntemle oluşturulduğunu ve icra edildiğini gördüğümüz türkülerin, türkü sanatı hakkında bize söyleyebileceği şey nedir?

2.4. Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Geleneksel Müzik

Bu bağlantıyı görebilmek için Albert Lord ve Millman Parry'nin saha çalışmaları neticesinde çerçevesini kazanan sözlü kompozisyon teorisinden yola çıkarak metin mer-

17 TRT Türk Halk Müziği Reperuarı No: 2830

kezli bir bakış açısı kazanmaya çalışacağız. Burada amacımız sözlü kültürel zihin, toplum ve edebiyat arasındaki ilişkiyi görmeye çalışmak olacaktır. Önce teori hakkında birkaç şey söylememiz gerekiyor.

Sözlü kültür araştırmalarında uzun zamandır bilinen, "manzum içinde kelime değiştirme-anlatıyı temalarla kurma" üzerine kurulu yaratıcılık-icra meselesi, Sözlü Kompozisyon Teorisi [Oral Composition Theory] olarak bilinen teorinin ortaya çıkardığı bir kompozisyon yöntemidir. Teorinin temellerinin ele alındığı "Singer of Tales" adlı çalışmalarında Albert Lord ve Milman Parry (2000), antik Yunanın en meşhur şairlerinden Homer'e ait olduğu düşünülen İlyada ve Odessa destanlarının yazıyla oluşturulmuş ve aktarılmış eserler olduğu zannının aksine sözlü kültür ürünü olabilme ihtimalini sınarlar. Bu savı değerlendirmek üzere yaşayan Yugoslav epik destan geleneğini araştırmayı tercih ederler. İkili burada Yugoslav destan icracıları olan Guslarların sanatlarını incelemişler ve sahadan elde edilen derleme kayıtları sözlü kültürün oluşturma yöntemlerini incelemek için temel malzemelerini oluşturmuştur.

Singer of Tales çalışması iki bölüm olarak tasarlanmış olup ilk bölüm, Yugoslav epik geleneğinin kültürel temelleri üzerindir. "Teori" olarak adlandırılan birinci bölümün ilk kısmı "İcracı: İcra ve Eğitim" başlığını taşımakta ve bir destan icracısının yetişme aşamalarını ele almaktadır. Lord ve Parry ikilisinin gözlemlediği ve kendilerinden sonra yapılan sözlü kültür araştırmalarında da etkili olduğunu gördüğümüz temel unsur, icracı tipinin, yani destancının, sanatını "anında", diğer bir deyişle yüz yüze iletişim ortamında ve yazı benzeri bir teknolojinin yardımını almadan icra ediyor olmasıdır. Âşık edebiyatı özelinde özellikle âşık atışmaları ve irticali türkü yakma anların-

dan tanıdık olduğumuz bu durumun temel kaynağı, âşığın, gusların yahut diğer sözlü sanat icracısının sanatı kısım kısım öğrenmesidir; anında, yazı yardımına başvurmadan ve ortamın gereklerine göre destanı adapte ederek. Çobanoğlu, Lord ve Parry'nin çalışmasında yer verilen bu gelişimi şu şekilde özetler;

> "Birinci dönemden başlayacak olursak, her şeyden önce aşıklar arasında iki ortak noktanın olduğunu görürüz. Birincisi aşıkların çok büyük bir çoğunluğunun okuma yazma bilmemesi (illiteracy) ve hemen hepsinin epik destan söyleyebilmeye karşı duydukları büyük arzudur. Bu dönemde içi âşık olma arzusu dolu olan aday genç (isteğinin şuurlu olarak farkında bile olmasa), aşıklar çalıp söylerken onları dinler. Bu onun hikayeleri, kahramanların adlarını, uzak diyarlardaki yerleri, daha önceki zamanlardaki alışkanlıkları ve benzeri sosyal değerleri öğrenerek, sanatçı kişiliğinin temellerini attığı dönemdir. Böylece hikâye ve şiirlerin temalarını öğrenmekte ve bunlar üzerine büyüklerin tartışmalarını da dinleyerek gittikçe bilgi sahibi olmaktadır. Aynı zamanda da icra edilen destanların ritmini ve müziğini öğrenmekte ve bu dönemden başlayarak destanlarda sık sık tekrarlanmakta olan "formül" olarak adlandırılan ibareleri öğrenip özümsemektedir" (Çobanoğlu 2002, 247).

Lord ve Parry'nin "İcracı: İcra ve Eğitim" başlığıyla ele aldıkları ilk aşama, belirli türde edebi bir eseri yani destanı icra eden destan sanatçısına eğilse de çalışmaları bir dil ailesine ait bütün bir sözlü kültürel öğrenme sistemi hakkında çözümleme noktaları oluşturur. Yazının olmadığı birinci sözlü kültür evresinde (ki buna çocukluk ve ikincil sözlü kültür ortamı olarak yazının yardımını alsa da düşünme bakımından aynı sözlü oluşturma yönteminin

yansıtıldığı metin de dahildir) ortaya çıkan destancılık geleneğinin öğrenimi sözlü kültür çevresinin halihazırda sahip olduğu bir edimi kullanarak icrada bulunur: çırak, mesleğini, ustasının yanında gerekli meziyetleri yüz yüze icra yöntemiyle öğrenir.

İkilinin yalnızca destan icracısı üzerine gözlemde bulundukları noktaları sözlü kültür bireyinin sözle olan ilişkisinde de gözlemlemek mümkündür. Birey, metrik yapıya ait davranışı (az önce ele aldığımız üzere) küçük yaştan itibaren edinir. Kültürel öğrenmenin performanslar aracılığıyla gerçekleştiği sözlü kültürde öğrenmenin temelini sözün edimselliği oluşturmaktadır ve aynı kültür çevresinde yetişen küçük-büyük tüm statüdeki insanlar bu sanatı toplumda birey olarak yer almaya başladıklarından itibaren öğrenmeye başlarlar.

İletişimin yalnızca alıcı tarafında pasif bir dinleyici olarak yer almayan birey, küçük yaştan itibaren öncelikle oyun mantığı içinde, sözün dinamik yapısının farkına varır ve kendisi de icra ortamlarının içinde söz ile oynamaya başlar. Bunlar, çocuk oyunlarında yer alan, örneğin "kutu kutu pense…" sözleriyle başlayan oyun müziğinin ilgili yerlerini oyun sahnesinde kimin yer aldığına göre "arkadaşım Şiir" yahut "arkadaşım Esra" şeklinde formüllerle değiştirerek söylemek kadar basit ancak bu yer değiştirmenin kültürel ifade tarzının tümüne hâkim olunmasına sağlayacak kadar önemli adımlardır. Çocuk oyunlarının bu açıdan yeterince incelenmediğini belirtmem gerekiyor. Hayali olarak oluşturulan bir dünyanın dekorları, aktörleri ve rolleri kadar sözleri ve müziği de üzerinde değişiklik yapılmasına müsaade eden bir yapıya sahiptir. Dan Ben-Amos da aynı noktaya vurgu yapmaktadır;

> "Büyük olasılıkla çocuk şarkı ve şiirleri asıl özellikleri bakımından basittir fakat bu özellik sözlü icranın doğasına yüklenmemeli, sadece çocukların sınırlı deneyimleri, psikanalitik kapasiteleri ve sözel yaratıcılıktaki doğal yeteneklerine bağlanmalıdır" (2009, 243).

Öncelikle isimlerin ve sıfatların değişimiyle başlayan, çocuğun sözle olan macerası başta kafiyeleme davranışı içindeki serbest alanların nereler olduğunu (formüller; başta isim ve sıfatlar olmak üzere kişinin kendini ve etrafındakileri manzuma dahil etmesine yarayan kısımlar) göstermekle birlikte gerçek dünya içinde kurulan sözel dünyada kullanılabilecek kelimelerin, durumu ifade eden metaforların, metaforların üstlendiği anlamların, bir hikâye bütünlüğü taşıyan anlatı unsuru olan her icranın ve icra bağlamlarının neler olduğuna dair bir repertuar çocuğun zihnini kuşatacaktır. Böylece, toplumsal sınıflandırmanın henüz erken bir evresindeki çocuk, kendi grubu-grupları içerisinde geçerli olan sözlü sanatlara ait repertuarı, içinde bulunduğu topluluğun sosyal dinamiklerine ve sözlü sanatın kurallarına bağlı olarak (din, cinsiyet rolleri, yaşa dair ifadeler vs.) öğrenecektir.

Çocukluk aşamasında öğrenilen tek şey geçerli formüllerin, temaların ve hikayelerin ne olduğu değildir. Oyun mantığı içerisinde yerleşik halde bulunan çok önemli diğer bir unsur ise sözün kendi başına bir mücadele alanı olduğudur. Tekerlemeleri, sayışmacaları, atışmaları ve diğer söz unsurlarını birebir tekrar etme/ temaya göre yaratma üzerine kurulan sayısız oyun olduğu düşünülebilir. Bu oyunlar sözün yapısal, tematik ve bağlamsal olarak doğru kurulmasını ceza/ödül sistemi üzerinden öğrenilmesini sağlamaktadır denilebilir. Walter Ong (1995) bu durumu "sözlü kültür mücadelecidir" şeklinde özetlemektedir.

Çocuklarda söz oyunlarının önemi, çocuğun gelecekte katılacağı toplumsal sınıflara göre değişen ancak mantık olarak aynı temeller üzerine kurulu olan bir sözlü ifade davranışını erken yaşlarda öğreniyor olmasıdır. Bu temel, icrada bulunmayacak-yeni bir durumu yaratıcı bir dille yeniden oluşturmayacak olsa bile bireyin sözlü iletişimin temel yapısını anlamasını sağlayarak onu iletişimin "alıcı" tarafına yerleştirecektir. Alıcı olmak, sözel yapının farkında olup geleneksel sözlü sanatların söz üzerinden kişiye biçtiği katılım rollerini gerçekleştirmek üzere bilinçli olmak anlamına gelmektedir. Yoksa, iletişimin mümkün olmayacağını, yanlış anlamanın mümkün olacağını söylemek mümkündür. Alan Renoir bu iletişim durumunun önemini şu şekilde açıklamaktadır;

> "Sözlü formül sistemine aşinalık, dinleyicinin bazı formülsel kullanımları açıklamayı etkilemesi muhtemel bağlantıları otomatik olarak akla getiren bir bağlam içinde yorumlamasına öncülük eder ve konunun öğrencileri mevcut bir sözlü-formülsel öğenin varlığının aynı dinleyicinin belirli şeylerin olacağını ya da düşünüleceğini farz etmesini sağlayacağını bilir" (Renoir 1986, 104).

David C. Rubin de bu aşinalığı;

> "Sözlü geleneğin kavramlarıyla söylenecek olursa, dinleyici bir şarkıyı izole edilmiş şekilde değil geçmiş olaylarla, özellikle olsa da mutlak olmayan biçimde geçmiş şarkılardan duyduğu şekliyle, geçmiş olaylarla ilişkilili şekilde duyar. Her yerde bulunma (immanence) terimiyle Foley (1991, 1992) ikna edici bir şekilde sözlü gelenekte bir şarkının kelimelerinin ve daha geniş birimlerinin ortaya çıktıkları metnin kapsamında değil metnin ait olduğu bütün bir geleneğin çerçevesinde anlaşıldığını ortaya koymuştur" (Rubin 1995, 24).

şeklinde toplumsal ve kültürel belleği de dahil ederek dile getirmektedir.

Diğer bir deyişle, formülsel yapının duyulması, dinleyicinin gerçekleştirilen icrayı nasıl algılaması gerektiği yönünde ona bir çerçeve sağlar. Bu yapının kullanımının, gerçekliği değil kurmacayı işaret ettiğini birey bu yolla öğrenir; masallarda yer alan "bir varmış bir yokmuş", "evvel zaman içinde kalbur saman içinde" başlangıç sözleri gibi… Sözlü kültürel öğrenmenin temel mantığı böylece, anında icra edilecek şiirin modüler yapısını toplumun belirlediği kurallarla birlikte öğrenmek anlamına gelmektedir.

Sözlü kültürde manzumların icrası değişebilen bir yapıya sahiptir. Değişimin kuralı icranın bağlamına yani bu icrayla iletişime geçecek olan kişilerin arasında yer alan iletişimin biçim ve anlamına bağlı olarak değişir ve bu değişimler asla tek bir kurala sahip değildir. Çocuk oyunlarında bu değişimin iki şeklini görmüştük; bunlardan birincisi, oyuna dahil olanın ismini manzuma dahil ederek manzumu değiştirme ve diğeri manzumu değiştirmeden söylemeye çalışma. Bu dahil olmanın anlamını iyi düşünmek gerekir. Manzuma dahil edildiğinizde ne olur?

Elbette sözün nasıl oluşturulduğu ve oyun mantığı içerisinde nasıl kullanıldığı sosyal yaşamın içinde örnek olarak verilebilecek manzaralardan yalnızca biridir ve yalnızca çocuklara ait değildir. Kültürümüzde sözün anında oluşturularak (aslında iletişimin karşı tarafında bulunan kişi/kişiler başta olmak üzere bağlama göre manzumu değiştirerek) karşı tarafla yarış halinde birbirine söylendiği atışmalar ve bireylerin neredeyse hiç düşünmeden birbirlerine ardı ardına söyledikleri maniler de bilinen manzumların ve olay örgülerinin bağlama ve çerçeveye göre ard arda sıralanmasıdır. Bu noktada, türkülerin temelini oluşturduğunu daha kuvvetli bir şekilde söylememiz gereken manilere özel dikkat vermek gerekir.

Maniler, atışmalar başta olmak üzere Türk dili çevresinde sözlü kültür zihnine sahip toplumun en fazla kullandığına şahit olduğumuz metrik biçimdir. 7 heceli ve 4 kıtadan oluşan birimler olarak tanımlanan maniler, Köprülü'ye göre, Türk Dünyasının her yerinde bulunmaktadır ve ezgiyle okunan halk şiiri türlerinin temelini oluşturmaktadırlar. Köprülü bunu, Türkü, Türkmani ve Varsağı gibi türkü türlerinin temelini maninin oluşturduğunu ifade eden şu sözleriyle dile getirmektedir;

> "…edebi şekil olarak, bütün bunların dörtlüklerden yani mani dediğimiz dört mısralık parçaların birbirine eklenmesinden vücuda geldiği pek açıktır ki Türk nazmında hatta daha İslam'dan evvelki devirlerden beri, bu hususiyetini gördüğümüzü yukarıda söylemiştik. Burada, bu şekiller arasında en örnek mahiyette olan ve Anadolu Türklerinin halk edebiyatında belki de en mühim mevkii işgal eden maniler[dir]…" (Köprülü 2009 [1926], 293).

Köprülü'nün manilere yaklaşımı çok mühimdir. Sözlü kompozisyon teorisinin 20. Yüzyıldaki fikir babası Matija Murko, Homer'e ait olduğu varsayılan destani eserlerin sözlü kültür ürünü olması ihtimali üzerine çalışmalarını gerçekleştirirken Köprülü, isabetli bir şekilde ve erken bir tarihte bu dinamiğin temel noktalarından birinin "manzumların birbirine eklenmesi" olduğunu belirtmiştir. Köprülü, Yusuf Has Hacib'in 1069-1070 yıllarında tamamladığı Kutadgu Bilig adlı eserinde bile ma'ni adı verilen bu özel nazım şeklinin, bugün çeşitli Türk şubeleri arasında kuvvetle yaşamakta olduğunu belirtiyor: "mesela buna Kazak-Kırgızlar "aytipa" veya "kayım ülenek", Step-Kırım Tatarları "çinik" veya "çinig", Özbekler "aşula" ya veya "koşuk" derler. (Köprülü 2009 [1926], 294).

Köprülü, manilerin ezgileri bakımından diğer türlerden ayrıldığını belirtmektedir (2009). Ancak, bilindiği üzere manilerin ezgisiz olarak kullanımı da gayet yaygındır[18]. Bu nokta aslında halk müziğinde metne dair bakış açısının temel çözüm noktalarından birini oluşturuyor denilebilir. Şiirin ezgili ve ezgisiz kullanımlarının onu halk müziği veyahut halk edebiyatının diğer türlerinden biri veya da yalnızca "halk şiiri" olarak adlandırmamızı sağladığını söylemek mümkündür. Köprülü, manilerin ezgili-ezgisiz icra edilmesi konusunda ezginin tarafını tutarak manileri konuşma ve şarkı söylemenin bir olduğu zamanlardan kalma olduğunu belirtse de başlangıcı insan iletişiminin kökeninde dilin mi yoksa seslenmelerin mi olduğunu ele alan 19. Yüzyıl entelektüel tartışması, konunun çok uzağındadır ve dil ve müziğin bir-ayrı olması tartışmaları 55.000 yıllık düşünen insan tarihini antropolojik açıdan ele almayı gerektirmektedir.

Maniler konusunda Nida Tüfekçi'nin de Köprülü'yle aynı fikri paylaştığını (Köprülü'ye atıfta bulunmadan) görmek mümkündür;

> Şiir olarak halk edebiyatının esas ürünlerinin, halk manileri olduğu konusunda, hemen bütün folklorcu ve edebiyatçılar birleşirler… Halk müziği repertuarımızı şöyle bir taradığımız zaman görüyoruz ki; aynı mâni, yurdun birçok yöresinde var olup, değişik ezgilerle söylenebilmektedir. Yine görüyoruz ki kafiye açısından bağlantısız olan maniler, söylenişte konuya sadık kalınma zorunluluğundadır (Tüfekçi 2000, 227).

Boratav'ın maniler hakkındaki tezi ise, ezgili türler üzerinde odaklanıp ilerlememizi sağlayacak denli önemlidir.

18 Bkz. (Aça 2004, 268) manilerin "günümüzde" ezgisiz bir şekilde de aktarıldığı uyarısı dikkat çekicidir.

Boratav, manileri birbirine bağlayan tek etkenin ezgi olduğunu; ezgi düşünülmeden bakılacak olursa bunların [maniler] herhangi bir türküyü meydana getirmek için kullanılabilecek hazır parçalar olduğunu (Boratav 1969, 178) belirtir.

Anadolu'daki türkülerin ne kadarı birbirinin benzeridir, bunu bilmek mümkün değildir fakat sözün üretimi bakımından değerlendirildiğinde bunun sınırsız bir alan olduğunu tahmin etmek mümkündür. Manilerin Anadolu özelinde nasıl bir temel teşkil ettiğini, ömrünü halk müziğine adayan Tüfekçi'nin aşağıda yer vereceğim üç gözlemiyle anlamak mümkündür;

> "Manilerde müzik, daima bilinen bir ezgidir. Bu ezgi yöresel üslup ve ritmik yapıyı bünyesinde taşır… Bir mani serisi yöresel ve değişik ezgilerle söylenebilir. Bu ezgiler asli unsurlarını inanılmayacak kadar uzun müddet koruyabilir" (Tüfekçi 2000, 232).

> "Bunları [manileri] birbirine bağlayan tek etken ezgidir; ezgi düşünülmeden bakılacak olursa bunlar, herhangi bi türküyü meydana getirmek için kullanılabilecek hazır parçalardır" (Boratav 1969, 178).

> "Türk halk edebiyatının inceleme çerçevesi içinde biz türkü sözüne daha özel bir anlam yüküyoruz: âşık şiirlerini… mânileri… tekerleme[leri] bu kavramın dışında bırakıyoruz. Buna karşılık, halk geleneğinde türkü kelimesiyle gösterilmeyen ninnileri ve ağıtları da bu türden sayıyoruz. Türküyü… çeşitlemeleriyle, düzenleyicisi bilinmeyen, halkın sözlü geleneğinde oluşup gelişen, çağdan çağa ve yerden yere içeriğinde olsun, biçiminde olsun değişikliklere (zenginleşmelere, bozulmalara, kırpılmalara) uğrayabilen ve her zaman bir ezgiye koşulmuş olarak söylenen şiirler diye tanımlıyoruz" (Boratav 1969, 163).

İster ezgili ister ezgisiz, manileri bizim çalışmamız bakımından ilginç kılan husus, kadın-erkek, genç-yaşlı farklı toplumsal statülere dahil olan kişilerin yüz yüze iletişim ortamında anında, sözün yapısal sınırları içerisinde mâni icrasında bulunabiliyor olmalarıdır. Maniler, bir taraftan sözlü oluşturma yönteminin ne kadar yaygın kullanıldığını gösterirken, diğer taraftan da aynı manzumların çizdiği çerçeve içerisinde kendini ifade eden, dil ailesi kadar büyük bir topluluğun söz konusu olduğuna işaret etmektedir. Büyük bir topluluğun üyelerinin farklı durumlarda aynı-benzer manzumlarla kendilerini ifade etmeleri, onların kendilerini nasıl tanıttıklarını; diğer bir deyişle "kim" olduklarını nasıl söylediklerini etkilemez mi? Bu soru ayrıca araştırılmalıdır. Şükrü Elçin, Türkiye Türkçesinde mâni örneklerini verdiği çalışmasında bunu "kültür bütünlüğü" kavramıyla ele alır;

> "[manilerin] hangi yerde söylendiklerini kaydetmemiz coğrafya içindeki kültür bütünlüğünü göstermek düşüncesinden doğdu. Seçtiğimiz metinlerin mahallî ağız ve şivelerini değiştirmedik. Bunda çok renkli ağızlarla konuşan milletimizin zevkine bağlı kaldık. Bir Karadenizlinin bir Kıbrıslı'yı, Ahlatlı'yı; bir Üsküplü'nün bir Diyarbakırlı'yı, Manisalı'yı; bir Bursalı'nın Bulgaristan'da yaşayan Türk'ü, Rodoplu'yu, Dobrucalı'yı; bir Vanlı'nın Manastırlı'yı, İzmirli'yi, Erzurumlu'yu; bir Batı Trakyalı'nın Muşlu'yu, Rodoslu'yu, Ovacıklı-yı, Ohrili'yi, Karslı'yı ve Antakyalı'yı düğünde, kına gecesinde, tarlada, iş yerinde, Hıdırellez'de Ramazan'da, Bahtiyar açma'da, bulgur öğütme sırasında, sevgide, gurbette, kavuşmada el-ele, gönül-gönüle aynı şuur ve duygu beraberliği içinde tarihî kaderi paylaştıklarını anlaşılır, tabiî bir Türkçe ile göstermek istedik" (Elçin 1990, 5).

Şükrü Elçin'in tarihi kaderi paylaşma ifadesine ek olarak "paylaştıklarını ve yarattıklarını" dememiz gerekiyor. Türkiye Türkçesini sınır olarak belirlediği çalışmasında Elçin, bu dilin sınırları içinde kullanılan ortak bir sözlü mekanizmadan bahsetmektedir. En önemlisi, bu insanlar birbirleriyle sanat dilinde iletişime geçebiliyor ve başkalarının başlarından geçeni ifade etmekte kullandıkları manileri, kendi başlarından geçeni anlatmak için kullanabiliyorlar.

Netice olarak, türkü metinlerinin ve mâni kullanımının yaygınlığını göz önünde bulundurarak halk müziğinin sözel olarak taşıdığı mesajı, katî bir türkü metni olarak düşünmek yerine onun sözlü oluşturma yöntemleriyle bünyesine iletişimin ve bağlama dair izlenimlerin doğrudan yansıtılabileceği, gelenekten yapısal olarak alınıp kullanıldığı zamanda iletişimi mümkün kılan bir metin olduğunu düşünmek mümkündür.

Bu sözlü oluşturma yönteminin yalnızca farkında olmayıp onu sosyal hayatında daima kullanan toplum, böylece, örneğin en yaygın türkü tanımlarında kullanılan "duyguları ifade etmek" ihtiyacını iletişim ortamında, manzumların üzerinde gerçekleştirdiği duruma uygun ifadeleri yerleştirerek gerçekleştirmektedir denilebilir.

Sözlü oluşturma yönteminin ortaya koyduğu bu iz, ağızdan kulağa aktarılarak ve çeşitli varyantlar şeklinde bize ulaşan türkülere dair ilk izlenimleri şiirler/manzumlar aracılığıyla öngörebilmemizi sağlarken ona sorular sormamızı mümkün kılmaktadır. Eğer bir türkü, farklı kıtaların farklı amaçlar için bir araya getirilmesi ise, bu birleştirme işlemi nerede ve ne amaçlarla gerçekleştirilmektedir? Bu sorunun amaca yönelen kısmı bilinen bir çerçevede "iletişim halinde olmak" gibi basit bir şekilde verilebilir;

ancak, tüm türküler, kıtalarının yap-bozun parçalarını oluşturduğu ve isteyenin istediği şekilde oynayabildiği bir manzaraya sahip değildir. Daha doğrusu, türkü kıtalarının bu yapısını yalnızca bizler, yani okur yazar toplumun üyeleri karşılaştırmalı bir şekilde ele alabiliyoruz. Halk arasında, bağlamına göre, bu bir yap-boz oyunu değil, türkü yakmanın kendisidir.

Ezgiyle yahut ezgisiz olarak okunan manilerden yola çıkılarak müzik üzerine edebi bakış açısıyla değerlendirilebilecek veriler oldukça fazladır. Öncelikle, bugün akademik olarak zihnimizde şekillenen birkaç müzik üreticisi tipini aşan bir üretici skalasıyla karşı karşıya olduğumuzu söylemek mümkündür. Diğer taraftan, müzik icrasının mekânları ve zamanları hakkında da geniş bir bilgiye sahip olabiliriz. Böylece, iletişim kavramının önemi daha da fazla vurgulanmış olur. Hangi adı verirsek verelim, türkü düzme, yakma, oluşturma ve diğerleri, türkünün yüzyüze iletişim ortamında ve düşünceyi nasıl aktaracağını kâğıt üzerinde planlama gibi bir lükse sahip olunmayan sözlü kültür ortamlarında, sözlü oluşturmanın irticalen ve icra anının sınırları içinde gerçekleştiriliyor olması önemlidir. Özellikle mâni atışmalarında gerçekleştiğini gördüğümüz bu durum geleneksel icra ortamlarında son derece yaygındır. Bu kullanımları maddeler halinde sıralamak bir noktaya kadar gerekli ve önemlidir. Örneğin, manileri;

- Atışmalarda;
- Ceza-ödül sistemine dayalı oyunlar içinde;
- Karşılaşılan durumu nitelemek için anında kullanımda;
- Kişiyi nitelemek için;
- Duyguyu dile getirmek için;

şeklinde, birkaç etnografik kayıttan yola çıkarak sınıflandırmak mümkündür. Burada, her zaman yapıldığı gibi, bu

kullanımları bir sınırın içine yahut edebiyatta bir tür başlığı altına koymanın araştırmamızın ilerleyen aşamaları için pek bir anlam ifade etmediğini belirtmem gerekiyor.

Mâni üretimi, tek bir bireyin gelenekten alarak yeni durumlar karşısında nasıl kullanması gerektiğini toplum içerisinde öğrendiği ve sonrasında başkalarına yalnızca yüzyüze iletişim ortamlarında olmak zorunda kalmadan aktardığı bir meziyet de olabilir. Anadolu'da özellikle âşık tarzı üretimi işaret eden bu meziyeti kurumlaşmış bir üretim biçimi olan âşıklıkla sınırlamak da mümkün değildir. Araştırma literatüründe bu işi hakkıyla yaptığını gördüğümüz onlarca isme rastlamak mümkündür. Örnek olarak, Osman Atilla, 1946 yılında derlediği bir türkü üzerine, Afyon'un Şuhut ilçesinde İbiş Nene lakaplı, Dudu isminde bir kadının 50-60 yıl içerisinde Şuhut'ta yakılan türkülerin yüzde doksanını terkip ettiğini bildiriyor. Dudu, "yakımcı" sıfatıyla anılırken ona bu lakabı Osman Atilla'nın mı yoksa yöre halkının mı verdiği hakkında bir bilgiye ulaşmak mümkün değil. Dudu'nun ezgi repertuarı yahut manileri ezgili yahut ezgisiz söylediği hakkında da bilgiye yer verilmiş değildir (Atilla 1951, 311).

Mâni sanatının bize kazandırdığı bakış açısını yanımıza alarak türkü olarak adlandırdığımız metinlerle yolumuza devam edeceğiz. Bunun için, Lord ve Parry'nin çalışmasında yer alan temel iki kavramı; formül ve tema kavramını inceleyeceğiz.

Formül

Lord ve Parry'nin çalışmasının ortaya koyduğu temel kavramlardan biri "formül"dür ve "belirli bir temel fikri ifade etmek üzere aynı vezin şartları altında düzenli olarak kullanılan bir grup sözcük" olarak tanımlanmıştır. Alber Lord, en sabit formüllerin "şiirin en genel fikirleri için

kullanılanları" olduğunu belirtir. Buna göre bu formüller "kahramanların isimlerini, ana eylemlerini, zamanı ve yeri ifade edenler olacaktır" (Lord 2000, 34)der.

Lord, kendi çalışmasında formül kuruluşuna örnek olarak ele aldığı şiirde "Kral Marko şarap içer" (Vino pije Karljevicu Marko) mısrasında "Kral Marko" isminin, mısraın ikinci yarısını tamamlayan bir formül olduğunu belirtir. Başka bir mısrada, "Sultan Selim savaş açtı" mısrasında, "Sultan" ünvanı, Selim'in adının dört heceli bir başlangıç formülünde kullanılmasını mümkün kılar. Genç şarkıcı soya dayalı bu unvanları ve hikâyenin orijinini gösteren "Orasac Hikâyesi" gibi belirteçleri öğrenir ki bunlar şarkıcının kahramanlarını isimlendirmesinde büyük kullanıma sahiptir.

İsimlerde olduğu gibi "Kral Marko konuştu", "kahverengi atını hazırlattı" gibi fiiller; "güneş dünyayı ısıttığında" gibi zaman belirteçleri; "Prilip'te, o beyaz şehirde" gibi olayın geçtiği mekânlar, Lord'un ifadesiyle "sözlü biçimin temel yapı taşlarıdır" ve bunların kullanışlı olduğunun göstergesi icracının birden fazla kelimeyi formülün anahtar kelimesi için değiştirerek kullanabilmesidir. Lord buna örnek olarak "U Prilip" (Prilip'te) örneğini verir ve icracının üç heceyi yakalayabileceği (u Stambolu, u Travniku, u Kladusi gibi) herhangi bir şehir ismini Prilip'in yerine koyabileceğini belirtir (Lord 2000, 35). Temelde metin merkezli görünen bu yaklaşımın icracıların sanatına dair işaret ettiği şey, bir söz oyunundan farklı olarak bir sanatçının toplumsal yaşam içinde yetişmesi ve icra ortamının gerekliliklerine göre öğrendiği yeteneğini nasıl kullandığıdır.

Lord, bu sistemin mekanik olduğuna dair gelebilecek eleştirilere karşın dilin günlük kullanımından örnek vererek metrik kısıtlamalar olmadan dilin de bir fiili elde tutarak

yalın haliyle isimleri değiştirdiğini yahut aynı ismi elde tutarak fiili bir başkasıyla değiştirdiğini belirtir. Lord'a göre;

> "Formüllerin kalıpları ve grupları tıpkı bir dilin deyim, ibare ve cümleleri gibidir; zaten bir dilin grameri içinde çalıştığımızda şiirin kendine has gramerinden başka bir şey değildir. Onu, bu geleneksel şiirin gramerini yani formülleri, bir kez öğrenip kullanmada ustalaşan, tıpkı dili kullanırken kullandığımız mekanizmanın işleyişi gibi, daha önce öğrendiğimiz kelimeleri nasıl ezberleyip kullanma ihtiyacı hissetmezsek, aynı şekilde ezberleme ihtiyacı duymaksızın söz konusu formülleri kullanarak sözlü şiirini meydana getirir" (1998, 153).

Fark edileceği üzere burada da az yukarıda işaret ettiğimiz, Connerton'un "alışkanlık belleği" tanımıylal karşı karşıyayızdır. Parry'nin formül kavramını geliştirmesini sağlayan bu buluşunun temellerini Ong, Parry'nin doktora tezinden özetle şöyle gösterir;

> "Homeros türü şiirlerin belli başlı hemen her özelliği, sözlü birleştirme yöntemlerinin zorunlu kıldığı bir tutumluluğa dayanır. Ve asırlardır süren okuryazarlık alışkanlığıyla ruhumuza sinen düşünme ve anlatım süreçleriyle ilgili varsayımları bugün bir tarafa itebilirsek, heksametrik ölçüyü dikkatle inceleyerek o yöntemlerin ne olduğunu keşfedebiliriz" (Ong 2003:34).

Lord'un, hocası Parry'den devraldığı bu formül kavramı, Walter Ong'un aktardığına göre (2003: 34-35) edebiyat çevrelerinde devrim olarak nitelendirilebilecek bir buluştur. Kendisinden önce gelen J. E. Ellendt ve H. Dünzter, Homer şiirlerinin heksametrik (bir uzun iki kısa heceden oluşan altı vuruşlu hece) yapısına dikkat çekmektedirler. Dünzter, Homer'in örneğin "şarap" kelimesine her biri

ayrı ölçüde sıfatlar taktığını ve bu sıfatları anlam farkından ziyade, dize ölçüsünü tutturmak için seçtiğini belirtir (Ong 2003:35) ancak Parry bu gelişmelerden haberdar değildir.

Dize ölçüsünün sistematik şiir yaratma kurallarını ortaya koyması çok önemlidir. Çünkü Ong'un aktardığına göre sözlü gelenek ozanının sıfat dağarcığı çok zengindir ve anlatı boyunca her dize ölçüsünün gerektirdiği sıfatı kolaylıkla ekleyebiliyor ve böylece her ozanın hatta aynı ozanın aynı eseri icrası bile birbirinden farklı olmaktadır. Bu durum günümüz şairinin de olmazsa olmaz kural olarak benimsediği "farklılaşma" çabasını (Ong 2003:35) ve bu bakış açısıyla eski şiir geleneklerini değerlendiren anakronik bakış açısını yerle bir etmektedir. Böylece sözlü gelenekteki şairin çabası "herkesin düşündüğünü" ele aldığında bunu "hiç yapılmadığı kadar güzel ifade etmek" (Ong 2003:36) olmaktadır.

İkilinin Yugoslav destan geleneğinden yola çıkarak oluşturdukları sözlü kompozisyon teorisi dünyanın birçok sözlü geleneğinde yalnızca destanların değil, manzum/mensur türler üzerinde uygulanmış ve sözlü oluşturma yöntemleri yanında icracının nasıl yetiştiği, bir hikayeyi nasıl aklında tuttuğu, icracının zihninde mevcut bulunan temaların-olay örgülerinin anlatıyı hikayeleştirmedeki rolü, temalara ait şiirlerin anlatıdaki rolü ve hepsinin temelinde yatan formül, diğer bir deyişle manzum birimlere, bağlama göre ilave edilen sıfat, eylem ve isimlerin kullanımı gibi konular destan gelenekleri başta olmak üzere baladları, ezgileri, hikayeleri incelemek için kullanılmıştır. Bu noktada Türk halk müziği araştırmalarını dünya halk müziği araştırmalarıyla yapısal açıdan buluşturacak temel yaklaşımlardan biri işte bu sözlü oluşturma yönteminin evrenselliğidir denilebilir.

Belirli bir temel fikri ifade etmek için aynı vezin şartları altında, diğer bir deyişle kafiyeli konuşma/şiir icra etmenin yapısal sınırları içinde icranın bağlamına uygun olarak kullanılan bir grup sözcük, az aşağıda belirttiğimiz üzere, formül olarak adlandırılmıştır. Türkülerde formülün ne olduğunu bilmek, türkünün kompozisyon sürecini anlamak için zaruridir. Bunun nedenini şöyle açıklamak mümkündür; belirli bir temel fikri ifade etmek, sözlü kültür toplumlarının icra anlarında çok geniş bir sosyal ve yapısal mekanizmayı devreye geçirerek iletişim halinde olmayı sağlamak anlamına gelir. Belirli bir temel fikir, her ne olursa olsun, toplum tarafından bilinirlik ve onaylanmışlık kriterine sahip olmalıdır. Bu bilinirliğin söz ile sağlanmasının temel yolunun kalıp düşünceleri icra anına aktarmak olduğunu belirtmiştik.

Formüller, her biri başlı başına bir şiir kıtası teşkil edebilecek kadar geniş manzumlardan, bir ismin önüne eklenen sıfatlara; bir kişiyle özdeşleşmiş tüm eylemlerin bir kelimeyle nitelenmesinden bir sıfatın kültürel hafızadaki tüm çağrışımları icra anına taşıyabilecek kuvvetine kadar şiir sanatı içindeki bütün yapısal unsurları adlandırmak için kullanılabilir.

Sözlerin ve metaforik anlamlarının kültürel belleği hayata geçirmesinin tek yolu olan "icra etme" anının icracı tarafından nasıl değerlendirileceği konusu tam olarak burada, icracının formülleri nasıl kullanacağında yatar. İcracı, manzumları kullanma sanatının hâkimi, heveslisi, icrada bulunacağı toplumun gözlemcisi ve yorumlayıcısı olarak belleğin fragmanlarını zihninden, diğer bir deyişle toplumsal bellekten şiire taşıyarak icra anını anlamlı kılar. Öyleyse, şuradan başlamak zaruridir; sözün nasıl kullanıldığını bilmek ve bunu bilenler vasıtasıyla merak ettiğimiz türkü sanatını öğrenmeye çalışmak.

İsimlerin formül olarak kullanımlarını Zeybek havalarından örneklerle birlikte ele almıştık. Sinanoğlu, İslamoğlu, İnce Mehmed gibi isimlerin hepsi dörder hecelik birer formüldür ve birbirleriyle yer değiştirebilirler. Dahası, şiirin geri kalan kısmında, "iner gelir inişten", "her yanları görünmüyor gümüşten" gibi karşımıza çıkan eylem ve betimlemeler de aynı vezin şartları altında formül davranışı göstererek şiirin şekillendirilmesini sağladıkları için formül olarak ele alınabilirler. Lord, çalışmasında, "formulaic expression", "formül benzeri ifade" kavramını şiirler içinde yer alan bu yarım mısra yahut tam mısralar için geliştirmiştir.

Formül kullanımları karşımıza ancak benzer metinlerin çıkmasıyla fark edilebilmektedirler ve ister bir kıtalık bir şiir ister saatler sürecek olan bir halk hikâyesi icrası olsun, formüllerin bu kullanımına hâkim olmak demek, eserini dinleyici önünde icra ortamının gerekliliklerine göre anında oluşturabilmek demektir.

Bu noktada, sözlü kompoziyson teorisinin bize kazandıracağı bakış açısının metin merkezli bir bakış açısı olduğunu unutmamak gerekiyor. Bugüne kadar türküler hakkında yapılan çalışmalar büyük çoğunlukla derleme metinlerine bakarak onlara bir "bağlam" addetmek yahut türkü sözlerinden yola çıkarak halkın simgeler hakkındaki algısı üzerine söylemler geliştirmek şeklinde yapıldı. Şanslı olan türküler, hikayesiyle birlikte derlenen türküler olmuştur, yani manzumların bir araya gelmesine neden olan olayın hikayesi… Bu söylem, kışkırtıcı olduğu kadar, gerçektir de: türkülerin hikayesi değil, türkü kıtlarının bir araya getirilmesine neden olan olayın hikayesi… O halde türkü metinleri gerçek bir olayı yansıtır mı?

Sözlü kompoziyson teorisi henüz bağlam fikrine vurgu yapmadan, sözün işleyişi üzerine vurgu yapmaktadır.

Bağlam, yani metnin icra sırasındaki dinamiklere göre nasıl şekil aldığı mevzuu sonraki bölümün başlıklarından biri olacaktır ancak şimdi Lord'un çalışmasında yer alan "tema" kavramına eğileceğiz.

Tema

Tema konusuna, Toelken'in folklorun dinamikleri üzerine şu sözleriyle giriş yapmak istiyorum;

> "Her ayrıntıda birbirine benzeyen bir baladın elli metni ortaya çıkarılırsa, çoğu folklorcu bunların geleneksel olmadıklarını, çünkü aynı ifadelerin kâğıt üzerinde çoğaltıldıklarının bir göstergesi olacağını ve bu nedenle canlı performansların bireysel kopyaları olamayacağını iddia ederdi. Yapısal ve karşılaştırmalı çalışmalar, tamamen, belirli birimlerin bir tür veya tür çerçevesinde sürekli olarak yeniden birleştirildiği ve bu şekilde üretilen kalıpların incelenmesinin, türlerin kendilerine ve geliştirildikleri süreçlere ilişkin değerli içgörülere yol açtığı gözlemine dayanmaktadır" (Toelken 1996, 38).

Toelken'in gözlemi dikkate değerdir. Türk halk müziği özelinde az yukarıda dikkat çektiğimiz, varyantların birbirlerinin "basit kopyaları" olmadıklarını anlamamızı sağlayacak ana kavram, belli ki performans anında, icranın gerçekleştiği alanın kendisidir. Toelken belirli birimlerin türler ve onların çerçevesinde yeniden birleştirilmesi ve bu birimlerin farklı düşünce akışları içinde yeniden ele alınmasının anlamları üzerine durması bizleri ortada bir "hazır senaryo"nun olduğunu düşünmeye iter. Herhangi bir yerde yazılı olmayan bu senaryonun işleyiş biçimini ele almak için türküleri bir edebi biçim olarak görmek oldukça önemlidir. Performansa edebi gözle bakabilmemizi sağlayacak terimlerden bir diğeri, "tema"dır.

Tema, şarkılarda görülen, "tekrarlanan olaylar" ve "tanımlayıcı pasajlar"dır. Lord'a göre küçük, büyük formüller ve formül gruplarının her ikisi yalnızca bir amaca hizmet ederler. Bunlar, bir hikâyenin şarkı ve nazım içinde söylenmesi için yollar sağlarlar. Türkülerin geneli için ilk duyuşta geçerliliği sezilebilecek temanın ne olduğuna dair Lord'un açıklaması;

> "Herhangi bir yerin sözlü epiğini okuyan bir kişi çok zaman geçmeden aynı temel olayların ve tasvirlerin zamanla ve tekrar karşısına çıktığını fark edecektir. Okuyucunun bu tekrarlar hakkında izlenimi, şarkıcının kendisinin ve dinleyicisinin edindiği "acaba ilk olarak bir şarkıcının repertuarındaki belli bir şarkıyı ve daha sonra aynı küçük bölgedeki şarkıcıların şarkılarını mı okuyor" demek yönünde birbirine yakın olacaktır" (Lord 2000, 68).

şeklindedir. Tüm türkülerin bir akış şeması, senaryosu vs. hangi ismi verirsek verelim olayı-düşünceyi aktarmayı sağlayan bir izleği vardır ve bu izlek ne türkülerin sözlerinde ne de bir olayın gerçekte oluş biçiminde sabit olarak bulunmak durumunda değildir. Sanatçının buradaki işi, olay akışını toplumsal bellekte bulunan olay örgüleriyle ve toplumun beğenisini kazanacak şekilde yansıtmak üzerine kuruludur. Bunu gerçekleştirirken manzumlar üzerinde formülleri kullanarak değiştirmeler, geliştirmeler ve yeni görünümler ortaya koyması gerekmektedir.

Lord, Parry'nin izinden gelerek hikâyeyi anlatmak amacıyla formül yapılarıyla oluşturulmuş, geleneksel bir şarkıda sıklıkla kullanılan fikir gruplarını "şiirin teması" olarak adlandırır (Lord 2000, 68) ve icracıların temalar aracılığıyla düşünmekte ve temalara en uygun şiiri duruma göre düzenleyerek icra etmekte (Lord 2000) olduğunu belirtir.

Lord'un izinden giderek sözlü kültür üzerine 20. Yüzyılın sonlarında deneysel araştırmalarda bulunan David C. Rubin de temaların şarkıcıya kompozisyonunda hatırı sayılır şekilde yapı ve esneklik sağladığını; bu oluşturma yönteminin şarkıcıya büyük karakterleri, arka plan bilgisini, olaylar dizisinin geçmişini ve çoğu insanın birbirlerine karşı karşılaştırılabilecekleri bir durum hakkında bilgi verme fırsatı sağladığını; bu yolla icracı ve dinleyicilerin görevlerinin kolaylaşarak onların hikayeyi yerleştirebilecekleri, tanıdık bir yapıya ulaştıklarını belirtir. İcra ekonomisine göre, "temada her bir bileşen, planın yeniden başlatılmasını ya da hafızada tutulması gereken dış çizgiye olan ihtiyacı en aza indirerek diğerini öncüller (Rubin 1995, 19). Diğer taraftan, sözlü kültürel davranışın akılda tutmayı kolaylaştırma özelliğini yorumlamak için "hafıza sanatı"nın kapılarını da bizlere açmış olur. Rubin'e göre;

> "Bir şarkının detayları değişebilir ancak türü organize eden temalar seti değişmez. Temaların genel etkisi muhafazakâr olmalarıdır. Örneğin, anlatıya dahil etmemeler düzeltilebilir bile: eğer, herhangi bir sebeple temalardan biri görmezden gelinip yahut icracının şarkısında yalnızca ima edilip geçiştirilirse şarkıyı bu icracıdan öğrenmiş olan diğer bir icracının şarkısında tüm filizlenmeleriyle birlikte ortaya çıkacaktır…" (Rubin 1995, 19).

Böylece âşıkların irticalen icra ettikleri sanatlarının, bir durumu anlatmak üzere zihinlerinde bulunan manzumların da ötesinde türkü dilinde ifade edilmesi istenen olaya en yakın olay örgüsünü dillendirmek olduğunu söylemek mümkün hale gelecektir. Bu oluşturma-türkü yakma davranışı üzerine elimizde anlatıya dayalı bir tanıklık bulunmamaktadır ancak farklı araştırmacıların Anadolu'da türkü sanatı üzerine bulguları, yorumları ve mevcut türkü hikâyeleri bu amaçla incelenebilir.

Örneğin, Kurt ve Ursula Reinhard, icracıların sözlü yaratma eylemlerini tablo metaforunu kullanarak ve tür merkezli bir bakış açısıyla şöyle yorumlamaktadırlar;

> "Şair, gelenekleri de göz önüne alarak, baştan amacına yönelik tabloyu gözler önüne serer… hangi konuda yazacaksa yazsın, bilinen bir formda yazmalıdır, örneğin bu bir koşma olabilir… daha sonra ezgisini bulur, altına şiirini yerleştirir, aynı ezgide değişiklikler yapar, süslemeler ekler vs. böylece kendine özgü yeni bir türkü oluşturur. Eğer bu başkaları tarafından da beğenilip söylenirse, devam eder gider. Ne kadar yaşayacağı, türkünün güzelliğine, ifade gücüne, genel geçerliliğine bağlıdır; kim böyle türküler yaparsa onun adı da kendinden sonra yaşamaya devam eder" (Reinhard ve Reinhard 2007, 95).

Tema, Albert Lord tarafından "anlatıcının zihnindeki harita" olarak adlandırılmış ve Yugoslav epik destan çevresini örnek aldığı çalışmasında tümü manzum olan icraya dair, anlatıcının dile getirmediği (çünkü Dünya'nın bazı icra geleneklerinde yalnızca manzumlar vardır. Yugoslav epik destan geleneğinde Türk hikâyecilik geleneğinde görülene benzer şekilde anlatıcının "konuşmasına" yani mensur eserlere yer yoktur) ve yalnızca manzumların dinleyicide uyandırdığı zihinsel tablo aracılığıyla anlayabileceğimiz anlatı çizgisinin-olay örgüsünün adıdır. Anlatıcı, şiirlerini, zihninde yer alan ve geleneksel icra ortamının dinamiklerini gözeterek icra edilebilirliğini onadığı bir olay örgüsüne göre şekillendirip icra etmektedir. Bu noktada tema kavramını okuyucunun daha kolay bir düşünce çizgisine kavuşmasını sağlamak için daha güncel olan "senaryo" kavramıyla beraber düşünmek mümkün görünmektedir. David C. Rubin, "sözlü gelenekler organize edilmiş, tutarlı hikayeler söylerler (Rubin 1995, 15) ifadesiyle bunu vurgulamaktadır.

Türkülerin hikâyelerinin olduğu çoğu zaman üzerine bastırılarak söylenen türkü söylemlerinden biridir. Genelde yakıcılarının bir türküyü kim için ne için ne zaman, nerede yaktıklarına dair belirteçler veyahut çokça tekrarlanan bir türkünün ne için oluşturulduğuna dair anlatılar bu vazifeyi görürler. Diğer taraftan yakıcısı-oluşturucusu belli olmayan türküler için de toplum belleğinde yer etmiş hikâyeler mevcuttur ve manzumların bir araya getiriliş amacını açıklamak için kullanılırlar. Hatta kimi zaman bir türküye bir hikâye uydurmak mümkündür. Türkü hikâyeleri ve manzumlar arasında kimi zaman tutarlı bir anlam bulunsa da çoğu zaman bu birebir tamamlayıcılığı görmek pek de mümkün olmayabilir.

Aynı manzumların formül değişiklikleriyle icra edildiğini görmenin yanında manzumları, anlatılmak istenen duruma doğru yönlendiren “temel olay örgüsünde” de benzerlikler olduğunu görmek mümkündür. Bu durum, topluluk yaşamında karşılaşılan olayların yanı sıra anlatıda kullanılan “olay örgülerinin” yani temaların da varyantlaşarak mevcudiyetlerini sürdürdüklerini düşünmeyi mümkün hale getirir. İnsanların aynı durumlar karşısında aynı tepkileri verdiğini savunan kültür teorilerini bir kenara bırakarak ve hatta sosyal yaşamda karşılaşılan durumların birbirlerine benzer durumlar olmalarını neden olarak görmek bir yana, aynı dil çevresi içerisinde oluşturulurak sözlü kültür ortamında belirli bir aktarılabilirlik ve icra edilebilirlik seviyesine ulaşmış şiirlerin ve olay örgülerinin “metalaştığını” düşünmek böylece mümkün, incelenebilir ve yorumlanabilir hale gelmektedir.

Bu haliyle temalar ve anlatılar bir durumdan diğer duruma doğru, yeni ortaya çıkan olayı ifade etmek üzere eskisini kullanmak şeklinde toplumsal hayatlarına devam ederler. Bunun temel nedeni, elbette sözlü kültür toplumlarında,

yazının yardımıyla gerçekleştirebildiğimiz, şeylerin bir şeceresinin tutulamaması-tutulması için bir neden olmaması ve bunları yaşatacak tek ortamın bellek oluşudur. Marshall T. Poe'nun yazı ve söz arasındaki karşıtlık olarak ortaya koyduğu üzere, yazı "geçmişi gözleri bir yandan geleceğe bakar halde incelemek için… tarih yapmak üzere" kullanılabilirken (Poe 2019, 141); "sözlü kültürde bilgi kolay kolay birikmez"; …sözel bir ortamda… geçmiş hakkındaki veriler, ağırlıklı olarak şimdiki zamanda bulunan öznel anlar, konuşulan sözcükler ve ritüeller olarak" mevcuttur… "Bellek ve ritüelin sakladığı şeyler genelde özetler olarak sıkıştırıldığından önemli bir enformasyon kaybı" (Poe 2019, 139) yaşanır. Bu durumda "türküleşme" esnasında yaşanacak enformasyon kaybının ne manzumda ne de olay örgüsünde olmadığını; türküyle aktarılan bilgide meydana gelen kaybın, gündelik hayatta yaşanan olayın detaylarında saklandığını söyleyebileceğiz.

Böylece, topluluğun, güncel durumları zihinsel potalarında eritebilecekleri anlamlı bir bütün halini alan bu "özet olay örgüleri" gelenekten aktarılarak, yeni durumların manzumlar aracılığıyla ifade edilmesinde hazır kalıp düşünce örgüleri olarak hizmet etmektedir demek mümkündür.

Türkü yakımında-mevcudun yeniden düzenlenerek tekrarlanmasında ortaya çıkan bu gerçekliği, Paul Connerton'un toplumsal belleğin geçmişle olan bağlantısı üzerine belirttiği;

> "Günümüzün dünyasını, geçmişin olaylarıyla ve nesneleriyle nedensellik bağlantıları içindeki bir bağlamda, yani geçmişin, o anda yaşamadığımız olayları ve o anda algılamadığımız nesneleri bağlamında yaşarız. Bu da "şimdiki zamanı, çeşitli geçmiş yaşantılarımızdan hangisiyle bağlantısını kurabilirsek ona göre yaşayacağımızı gösterir" (Connerton 1999, 9).

teorisiyle birlikte düşünmek mümkündür. Connerton'un ifadesini durumumuza uyarlayarak yeniden söyleyecek olursak; yeni bir durum karşısında toplumun belleğinde bulunan çeşitli bellek görünümlerinden hangisiyle bağlantı kurduğumuz, sözlü kültür toplumlarının daha önceki olayları niteleyebilmek, tekrar edebilmek, hatırlayabilmek, paylaşabilmek için oluşturdukları türkülerden hangisine başvuracağımıza eşit olabilir. Bu durumda türkülerin tematik yapısını da anlamak mümkün hale gelecektir. Tema, geçmiş yaşantıların repertuarının temelini oluşturan bir anlatı ambarıdır.

Jan Assman'a göre de geçmiş zamanın bugünde yaşayabilmesinin ve böylece toplumu bir arada tutan her bağlayıcı yapının ilkesi tekrarlamadır. Assman bu tekrarlamanın sonucu olarak "olaylar dizisinin sonsuzda kaybolmasının önlendiğini ve bir ortak kültürün unsurları olarak, tanınabilir ve hatırlanabilir örneklere dönüşmesinin sağlandığını belirtir (Assmann 2001, 21). Diğer taraftan bu, herhangi bir olayın eşsiz olmadığını anlamına da gelecektir.

Şimdi, geleneksel müzikten bir örnek vererek yukarıdaki teorilerin uygulamada nasıl göründüğünü anlatmaya çalışacağım. Hastane türküleri ağırlıklı olarak, sağlık sorunu neticesinde kişinin hastaneye gitmesi ve acı sonuç olarak ölümle karşılaşması üzerine söylenen türkülerdir. Bu türküler genelde hasta olan kişiler öldükten sonra onlar adına, türkü yakmayı bilen kişiler tarafından, hastanın kendi diliyle yakılmıştır. Bu türkülerde anlatıcı, hastanın başına gelenleri "aynalayarak" anlatmak yerine geleneğe başvurarak popüler temaları (hastanede hastanın başına neler gelebileceğine dair yaygın olay örgüleri) ve bu temalarla işlenmiş olan manzumları kullanırlar. "Hastane Önünde İncir Ağacı" türküsü bunlara bir örnektir. Türkü-

nün ortaya çıkış hikâyesi, Savaş Akbıyık tarafından şu şekilde tespit edilmiştir;

> "Yozgat Akdağmadenli Naci Sezer'in, Pazarören Köy Enstitüsü'nde okuduğu yıllarda, hemşehrisi olan ve kendisinden 2 yaş büyük olan, sarı saçlı-mavi gözlü çok güzel bir kız ile de nişanlı olup, okulunu bitirip öğretmen olduktan sonra yuva kurmayı hayal eden Nedret isminde bir öğrenci arkadaşı daha okumaktadır. Tesadüf bu ki Nedret'in nişanlısı olan bu sarı saçlı-mavi gözlü çok güzel kız, yıllar sonra Naci Sezer'in evleneceği Aysel Sezer Tüfekçi'nin de uzaktan akrabasıdır. (NOT : Aysel Sezer Tüfekçi, kızın adını önce hatırlayamadı, sonrasında da halen yaşadığı ve başka birisiyle evli olduğu için yazmamızı istemedi.)
>
> Nedret isimli genç, Kayseri Pazarören Köy Enstitüsü'nde okurken, 1947 yılının kış aylarında üşütüp rahatsızlanır ve yarı ahşap yarı toprak olan, enstitünün revirine yatırılır. Revirde yattığı sırada yangın çıkar. Nedret, hasta ve bitkin olduğu için hızla alev alan revirden kaçamaz. Arkadaşları ve öğretmenleri onu kurtardığında ise maalesef vücudunda çok ciddi yanıklar vardır. Bunun üzerine aman vermeyen kar ve tipiye rağmen okul arkadaşları ve öğretmenleri olağanüstü bir gayret ile çalışıp, küreklerle yolları açarak Nedret'i en yakın yer olan Kayseri'deki bir hastaneye yetiştirmeyi başarırlar. Ancak Nedret, hastanede birkaç gün yattıktan sonra maalesef hayatını kaybeder.
>
> Bu olay enstitüde derin bir üzüntü yaratır. Cenaze enstitüye getirilirken (Naci Sezer'in çok gayret etmesine rağmen ismini bir türlü hatırlayamadığı) sınıf arkadaşlarından bir Avşar genci tarafından içli bir ağıt yakılır" (Akbıyık 2020).

Türkünün derlenebilen hikâyesi budur. Sözleri ise aşağıdaki gibidir;

Hastane önünde incir ağacı
Doktor bulamadı bana ilacı
Baştabip geliyor zehirden acı
Garip kaldım yüreğime dert oldu
Ellerin vatanı bana yurt oldu

Mezarımı kazın bayıra düze
Yönünü çevirin sıladan yüze
Benden selam söylen sevdiğim kıza
Garip kaldım yüreğime dert oldu
Ellerin vatanı bana yurt oldu

Türkünün, yakıcısı (enstitü öğrencisi) tarafından gözleriyle görerek şahit olduğu (Nedret'in ölümü) olayının hikâyesi ve türkü metni elimizdedir ancak türkünün sözleri daha önce başkaları tarafından da kullanılmıştır. Örneğin, 949 TRT repertuar numaralı "Tozaktır Sılamın Yolları Tozak" türküsünde yer alan bir kıta bunu göstermektedir;

Hastane (nin) önünde (de) zeytin ağacı (aman ağacı)
Dökülmüş yaprağı (da) kalmış ağacı
Doktorun verdiği (sütler de) zehirden acı

Türkü sözlerinin formülselliği ve tematikliği sayesinde türküler hakkında yüzeysel bakış açılarından kurtulmamızı sağlaycak daha derin bir tabakaya böylece kavuşmuş oluyoruz. Burada mevzubahis olan, gerçekleşmiş bir olayın, toplumsal bellekte hatırlanabilir ve belki de daha önemlisi, türküleştirilebilir bir olay örgüsüyle ele alınması ve bu esnada anlatıcının temaları en iyi şekilde aktarabileceğine inandığı manzumları kullanarak hikâye örgüsünü kurgulamasıdır.

Hastane türküsü ilk örneğimizdir ancak karşılaştırma malzemesi eksik olduğu için çok fazla inanırlık vaadetmez. İki

türkünün yakımını bir tek kişiye bağlayarak (ki biri Kayseri diğeri Eskişehirden derlenmesine rağmen böyle düşünülebilir) durumu açıklama zaafına karşı bir sonraki örneğimiz, formül yapısını anlatırken ele aldığımız, aynı olay örgüsüyle ele alınmış zeybek öbeğidir.

Bu zeybek öbeğinde yer alan isimler Sinanoğlu, Gökçen Efe, İslamoğlu, Sarı Zeybek, Osman Efe ve İnce Mehmet'tir. Her bir efenin yörelerinde derlenmiş birer hayat hikâyesi vardır.

Sinanoğlu, Nazilli Yağdere doğumludur ve bilindiği kadarıyla 1828-1832 yılları arasında Nazilli ve çevresinde ün salmış eşkiyalardan biridir. Ölüm tarihi bilinmemekte ve 20. Yüzyıl araştırmacıları Sadi Yaver Ataman ve Ferruh Arsunar tarafından "derebeyi" ve "eşkıya" sıfatlarıyla anılmaktadır. Sinanoğlu'nun Ferruh Arsunar'ın naklettiği "efsanevi" hikâyesi şu şekildedir;

> "O zamanlar Afyon kalesinde yaşamakta olan ve o havaliye hükmeden hükümdarın gayet güzel bir kızı varmış. Kız ile Sinanoğlu, hükümdarın muhalefetine rağmen sevişirlermiş. Son derece silahşör ve pehlivan olan Sinanoğlu, kızı birkaç kere babasından istemişse de reddedilmesi üzerine, birbirini deli gibi seven kız ile Sinanoğlu bir gün sözleşip kaçıyorlar. Hükümdar bunu haber alarak peşlerine adam koyuyorsa da bunları tutamıyorlar. Sinanoğlu, sonradan adamlarını alıp geliyor ve bu hükümdarla birçok savaşlar ediyor. Neticede, Sinanoğlu bir savaşta hükümdara esir oluyor ve öldürülüyor. Kız da yakalanarak, bu kalenin batısında bulunan bir kulede ömrünün sonuna kadar yaşamaya mahkûm ediliyor" (Güven 2005, 484).

Gökçen Efe (1891-1919) Ödemiş doğumludur ve Tire dağlarında birkaç yıl eşkiyalık yaptıktan sonra dönemin

hükümeti tarafından affedilir. Kurtuluş Savaşı'nda devlete yardım eder ve savaş esnasında bir Yunan askerinin süngüsüyle hayata veda eder (Güven 2005, 395).

İslamoğlu'nun asıl adı Mustafadır. Kütahya'ya bağlı Gediz ilçesi Şaphane bucağı, Türgün mahallesinde doğmuş, köyün delikanlıları tarafından bir tavuğu çalmakla suçlanarak cezaevine düşmüş ve cezası biter bitmez intikam almak için dağa çıkmıştır. Aynı delikanlılar Mustafa'yı "kaçak" olarak bildirip hükümet takibine sokmuşlar, yakalanan Mustafa hapishanenin duvarını delerek üç arkadaşıyla beraber kaçmış ve "zenginden alıp fakire bağışlayan" soygunlara başlamıştır. 1282 (1866) yılında Simav kadısını yüklü mallarıyla soymuş ve sonrasında normal hayata geçmiştir. Gediz'e bağlı Orhanlar köyü'nde ikamet ederken hükümet güçleri tarafından ele geçirilmeye çalışılırken öldürülmüştür (Güven 2005, 416).

Osman Efe, Kastamonu iline bağlı Araç ilçesinin Boyalı bucağı Yukarı Avşar köyünde dünyaya gelmiştir. Doğduğu dönemde derebeyleri ağır yükümlülüklerle vatandaşların yaşama koşullarını zorlaştırmaktadır. Küçük yaştan beri bu zulme hınç beslemekte olan Osman, derebeyinin adamları haraç istemeye kendi dükkanlarına gelince isteklerini yerine getirmez ve adamları tarafından derebeyine hakaret etmekle suçlanır. Derebeyinin karşısına çıkan Osman hiddetlenerek derebeyini öldürür. Derebeyinin oğlu tek başına mücadelesine devam eden Osman'ın anasını, karısını ve kardeşini kaçırarak teslim olmasını ister. Osman saraya (!) giderek esirleri kurtarır ve dağa çıkar… Kaçak durumda bulunan Osman, Gülpü Dağı'nda derebeyinin askerleri tarafından kıstırılarak öldürülür. Osman Efe'nin yaşadığı yıl, araştırmacı tarafından 18. Yüzyıl olarak belirtilmektedir (Güven 2005, 481).

İnce Mehmet, araştırmacıların Afyonkarahisar'ın Çay ilçesinin Göçerli köyünde oturan oğulları ve akrabalarıyla görüşerek elde ettikleri hikayesine göre, 1918 yılında Göçerli köyüne yerleşir. Burada ikinci evliliğini, Senem hanımla yapar. Senem hanım aslında Buhurcular ailesinden Ali Efe'nin de gönlünde yatmaktadır ve aile göçer birinin bu evliliği yapmasını hazmedemez. Aileyle uzun süren münakaşa ve cinayetler yaşarlar ve İnce Mehmet Afyon dolaylarında dolaşmaya başlar. Hikâyenin devamında İnce Mehmet Yunan askerine karşı mücadele eder ve sonrasında obada yer alan huzursuzluklardan dolayı Çukurova tarafında göç ederek 1937 yılında eceliyle ölür (Altınığne 2020).

Her biri birbirinden farklı yer ve zamanlarda yaşamış olan efelerin hikayeleri toplumsal bellekte var olan temalar aracılığıyla türküleştirilmiştir ve türküler, temayı yansıtabilecek en iyi biçimlerden seçilen manzumlar aracılığıyla oluşturulmuştur. Manzumları bir önceki alt başlıkta görmeniz mümkündür.

Marshall T. Poe, bir dilin ekonomik olmasının onu kullanmak için yeterli bir sebep olduğunu (2019) belirtmektedir. Bu türkü benzerlikleri ışığında halk müziğinin oluşturulmasında ekonomik bir oluşturma aracı olarak tematik yaratımın kendinden daha pahalı alternatifler oluşturan diğer seçeneklerden (hikâyeyi düşünme, inceleme, sözleri ona göre düzenleme vs.) daha fazla ön plana çıktığını söylemek böylece mümkün hale gelmektedir. 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla kadar uzanan efe hikâyelerinin aynı tematik gidişatı ifade eden benzer manzumlarla türküleştirilmiş olması, sanatsal üretimin koşullarından dolayı tercihli bir davranışı işaret ediyor olsa da topluluk yaşamında bunun yansıması sözün ekonomik koşullarını yaratım anına dahil eden analitik bir düşünme biçiminden çok yaşantıların ortaklığının verdiği süreklilik duygusu olsa gerektir.

Tematik düşünmenin söz ekonomisi bakımından önemini David C. Rubin şu şekilde açıklamaktadır;

> "Temalar, şarkıcıya kompozisyonunda (kompoze etme/oluşturma davranışı) hatırı sayılır şekilde yapı ve esneklik sağlar… örneğin, Bowra'nın şölen altında ele aldığı meclis teması, İlyada'nın ilk iki kitabında yedi kez kullanılmıştır (Lord, 1960). Bu, şarkıcıya büyük karakterleri, arka plan bilgisini, olaylar dizisinin geçmişini ve çoğu insanın birbirlerine karşı karşılaştırılabilecekleri bir durum hakkında bilgiyi verme fırsatı sağlar. Dahası, bir mecliste bir kahraman geçmişinin bağlantısını kurabilir ve gelecekteki eylemlerini planlayabilir veya kahraman diğer bir kahramana kafa tutabilir ya da kahraman yardım isteyebilir, anlatı içinde herkesin pozisyonunu anlatan bir tartışma yer alabilir ya da bir elçi ya da mektup yeni haberlerle ya da halledilmesi gereken sorunlarla gelebilir. Bu araçların hangisi kullanılırsa kullanılsın, bir tek gelenekte ana karakterler, meclisin mekânı, varışlar ve ayrılışların mantığı sınırlar içindedir. Bu yolla icracı ve dinleyicilerin görevleri kolaylaşır çünkü onların hikâyeyi yerleştirebilecekleri, tanıdık bir yapıları vardır. Bir temada bir bileşen, planın yeniden başlatılmasını ya da hafızada tutulması gereken dış çizgiye olan ihtiyacı en aza indirerek diğerini öncüller" (Rubin 1995, 19).

Bu zeybeklik temasının devam edebilmesi için gereken şey, herhalde benzer maceraları yaşayan kişilerin mevcut olmasıydı. İki yüzyıl süren bir tematik aktarım, kahramanların masalımsı, gerçeksi, epik karakterde olan hayat hikayelerini öğrenmemizi sağlayan temel unsurdur. Bu noktada asıl soru, yazıya aktarılan hikâyeleri olmasaydı bu türkülerin, mevzubahis kişilerin başlarına gelen hangi olaylardan dolayı oluşturulduğunu öğrenip öğrenemeye-

ceğimizdir ki yukarıda verilen hikâyeler karşısında manzumların kısıtlılığı bunun pek mümkün olmadığını göstermektedir. Sözlü kültür ortamı ve toplumsal belleğin burada devreye girdiğini söylemek mümkündür. İnsanlar türküleri yakarken hikayelerini not alma ihtiyacı (bir ihtiyaç olduğu söylenebilirse eğer) hissetmediler ya da bu sözlü kültür ortamında mümkün ve gerekli değildi. Romantik bir ifadeyle, belki de olaylar ve kişiler onları hatırlayanlarla birlikte yok olup giderken, müzik ve şiirin uzun bir süre daha orada olacağının farkındaydılar. Walter Ong (1995) söz ve manzum arasındaki bu ilişkiyi "kalıplamadığını anımsayamazsın" sözüyle özetlemiştir. Sözlü kalıpları, toplumsal belleğin zaman ve mekânsal sınırları içinde yaşayanlar için gerçekleştiğini bildikleri olayın detaylarını hatırlamayı kendilerine bırakan özet bilgiler olarak görmek; diğer bir deyişle türküleri bir nevi hatırlamaya aracı olan özetler olarak görmek de farklı bir bakış açısı olacaktır. Ancak, bu hatırlamanın ne kadar uzun süreceğini öngörmek mümkün görünmemektedir.

Axel Olrik de halk anlatılarının epik kurallarını ele aldığı çalışmasında temalaştırma meselesine ve temaların tüm anlatılardaki hakimiyetine vurgu yaparken halk anlatılarının kendine özgü bir mantığı olduğunu; ortaya konulan temanın konunun ana hatlarından etkilenmesi gerektiğini ve bu etkinin temaların anlatı içindeki ağırlığıyla doğru orantılı olduğunu belirtir (Kurtlu ve Koçak 2015, 5).

Senaryo yahut temanın akıldaki yol haritası olduğunu söylemenin, birinci bölümde insan ve dil arasındaki ilişkiyle bağlantılı olarak "harici dünyalar" yaratmak olduğu yönündeki düşünceyle aynı şeyi işaret ettiğini belirtmek isterim. Gündelik hayatta gerçekleşen olaylar dil ile (aktörüyle, sahnesiyle, dekoruyla, ezgisiyle ve hiç de daha az önemli olmayan sözsüz iletişim veçheleriyle kodlanarak)

oluşturulan sahneler içerisinde, kültürel ifadenin yapısal araçlarıyla (söz sanatları, ezgi biçimleri, ritimler vs.) gerekli formata yani anlatı biçimine kavuşarak sanat eseri haline gelir. Bu senaryolardan, günümüzde olduğu gibi, birkaçı elinizde mevcutsa ve siz de bunlardan yola çıkarak "yeni" bir durumu ifade edebileceğinizi biliyorsanız, David C. Rubin'in (Rubin 1995) de vurguladığı üzere, sıfırdan başlamanıza gerek olmadığı ortaya çıkacaktır.

Temaların varlığı ilk olarak halk edebiyatının hacim bakımından en büyük ürünlerinden olan epik destanlarda tespit edilmiş ve diğer türler için gözlemlenebilir halde ele alınmaları mümkün olmuştur. Örneğin, bir epik destanda kahraman ortaya çıkmadan önce hikâyenin kuruluş aşaması olarak görebileceğimiz meclis/toy kurulması; bu esnada bir haberci/mektubun gelmesi ve toyda bulunanların savaş için/av için harekete geçmesi; destan kahramanlarının birer birer isimlerinin ve onlara ait atlarının özelliklerinin sayılarak kahramanlar hakkında bilgi verilmesi ve bunun gibi çoğu olay örgüsüne ait birimler tema olarak adlandırılabilir ve genel olarak Türk halk hikâyelerinde tema önce sözlü olarak dile getirildikten sonra müzik eşliğinde bir manzumla birlikte icra edilir.

Benzer temalar birçok milletin edebiyatında ortak olarak bulunabilir. Türk kültüründe özellikle Dede Korkut hikâyeleri başta olmak üzere Köroğlu, Aslı ile Kerem, Leyla ile Mecnun gibi manzum-mensur karışık halk hikâyeleri, farklı metinlerin karşılaştırılmasıyla rahatlıkla gözlemlenebilecek şekilde tematik yapıya sahiptirler ve hikâyeler içinde icra edilen şiirler, temaların taşıdığı fikri ifade edebilecek şekilde yeniden oluşturulan şiirler olarak karşımıza çıkarlar. Bir temada kullanılan şiir farklı bir temada, gerekli formül ve benzeri değişiklikler yapılarak icra edilebilirken; icracının (halk hikâyeleri için âşığın)

temaları seçerken, tıpkı formül değişiklikleri yaptığı şiirlerde olduğu gibi, icra ortamına göre farklı edebi türler içinde de aynı temayı kullandığı gözlenebilir. Bu çoklu kullanım, Lord tarafından "multitema" (Lord 2000) olarak adlandırılmıştır.

Halk müziğini edebi bir bütünlük içerisinde görebilmeyi amaçladığımız bu çalışmada temanın konumunu, icracının zihninde bir yol haritası/anlatı olduğunu ve bu haritaya göre icrasını şekillendirdiğini ve sonunda, anlatıcının, yalnızca sesinin güzelliği ve müzik sanatının öz değeri nedeniyle değil, bir "anlatı ustası" sıfatıyla icrada bulunması nedeniyle onu ön plana çıkaran temel unsur şeklinde belirlemek mümkündür. Böylece, metinlerden anlatıcıya doğru ilerleyen yolda anlatıcının geleneksel malzeme olan şiir aracılığıyla karşısında bulunan toplulukla iletişime geçtiğini söylemek mümkün olacaktır ki kendi bağlamları içerisinde her bir edebi türün (ister mani ister ninni, ister ilahi, ister deyiş…) kendine ait popüler temalara sahip olduğunu ve anlatıcının zihnindeki anlatıyı, görüntüyü, hikâyeyi paylaştığı topluluğun zihinlerinin bu aracılıkla harekete geçirildiğini söyleyebiliriz.

Bununla birlikte Türkiye akademik çalışmalarındaki genel temayüle göre tema, "türkünün konusu/hikâyesi" kavramının, "bir türkünün yakılma nedeni" olarak adlandırıldığını belirtmem gerekiyor. Bu bakış açısına göre, türkünün içeriğindeki tüm manzumların hikâyenin olduğu gibi aktarılmasına doğrudan hizmet ettiği varsayılır. Örneğin, bir kişinin ölümü, o türkünün sözlerine doğrudan yansır ve türküyü dinleyen-okuyan kişi bu hikâyeyi türküden yola çıkarak anlayabilir-öğrenebilir. Ancak, bu doğrulama yukarıda verdiğimiz sözlü oluşturma yöntemi örnekleriyle çelişki içerisindedir. Çelişki, bir kişinin başına gelen olay (olay kelimesi rastgele seçilmiştir) için yakılan türkünün bugün-

kü anlamıyla özgün olmaması; mevcut türkünün sözlerinin başka kişiler için de değiştirilerek bir araya getirilmesidir.

Bu çelişkiyi Boratav da farketmiş ve şu şekilde dile getirmiştir;

> "Âşık şiirinde olduğu gibi halk türküsünde de belli bir metnin bölümleri arasında düşünce bağlantısı ve konu birliği aranmaz; bentler, kimi zaman dizeler bile birbirine içten, sıkı bir anlam bağı ile değil, "mekanik" bir şekilde bağlanmışlardır; konunun gelişmesi bakımından da birbirinden bağımsız olabilirler. Düzende uyulması gereken tek kural, bütün bir düşünceler ve hayaller çağrışımını harekete getirecek olan dize-sonu uyaklarının ya da dize-başı uyaklarının (alliteration) ve ses tekrarlamalarının yerli yerinde kullanılmasıdır. Bu çağrışım kimi zaman tamamıyle mekaniktir; ama kimi zaman da –ustasına düşünce- kelimelerin içilişkilerinden, anlam özelliklerinden doğmadır ve duyguları, hayalleri uyandırmada çok verimli ve başarılı olur" (Boratav 1969, 166-167).

Boratav'ın tanımı içerisinde yer alan "konunun gelişmesi" ve "bütün bir düşünceler ve hayaller çağrışımı" tabirleri Albert Lord'un "şarkıcının zihnindeki yol haritası" tanımını karşılamaktadır.

Nida Tüfekçi'nin "yine görüyoruz ki kafiye açısından bağlantısız olan maniler, söylenişte konuya sadık kalınma zorunluluğundadır (Tüfekçi 2000, 227) şeklindeki beyanı da kafiyeleri birbirinden farklı manilerin bir merkez yani bir tema/olay örgüsü etrafında toplanarak anlam bütünlüğünü sağlamak için kullanılabileceği üzerine gözlemleri olduğunu göstermektedir.

Sözlü oluşturma yöntemlerinde ve daha ziyade sözlü kültür yaratıcılığında buna tezat teşkil eden durumların da

olabileceğini öngörmek mümkündür. Her iki durumun ve hatta sözlü yaratıcılık ortamında ortaya çıkan birbirinden farklı daha fazla durumun bulunması, bağlam kısmında göreceğimiz üzere, topluluğun değişime-değişmemeye karşı tutumuyla belirlenmektedir denilebilir.

Kurt ve Ursula Reinhard Anadolu türkülerinin metinsel benzerliklerinin nedenini, "farklı manzumlardan yararlanma" durumuna vurgu yaparak şu şekillerde dile getirmişlerdir;

> "Köylülerin hangi türküleri söyledikleri ve çaldıkları, halk müziği repertuvarının ne olduğu soruları aynı zamanda sosyolojik sorulardır ve ezgilerin ortaya çıkışlarıyla bağlantılıdır. Türkiye'de halk müziği her zaman anonim olmamıştır. Bir ezginin yazarı ve yaratıcısı, herkes tarafından çok iyi tanınan hala yaşayan biri veya bir önceki kuşaktan bir başkası olabilir. Fakat geleneksel şarkılarla yetinilmeyip, sürekli yenileri yapılmaktadır. Tabi ki bunu herkes yapmıyor, her köyden bunu yapabilecek birkaç erkek ve de kadın çıkıyor. Burada sözünü ettiğimiz yeni yaratıcılar değil, bunlar mecaz dili çok zengin olan eski şiirlerden, çeşitli şiirlerden, çeşitli tekerlemelerden yararlanmışlar, olayları yeniden sembollerle ve daha buna benzer yollarla anlatmışlardır" (Reinhard ve Reinhard 2007, 94).

ve

> "Anadolu'da yeni bir şeyler sunulmuyorsa, herkesin bildiği bir türkü söyleniyorsa, bu özgürlük sonuna kadar kullanılır. Nadiren başka bir köyde veya başka bir memlekette türkü söyleyen kişi nota nota (önceki icranın aynısı anlamında) söyleyebilir. Öyle ezgiler vardır ki, bütün ülkede herkes tarafından tanınır, bilinir fakat her yerde başka bir varyantı söylenir, dinlenir" (Reinhard ve Reinhard 2007, 96).

Nida Tüfekçi, özellikle ağıtçıların, kendi yörelerinin acıklı ezgileri ile her ölünün nitelik ve adına göre kelime değiştirmek sureti ile alabildiğine söz söyleyebil[diklerini] (Tüfekçi 2000, 231) belirterek Reinhard'larla aynı yönde, yaratıcılığın anlamları üzerine durmuştur.

İşte bu noktada türkülerin, anlatıcının yani icracının zihninde bulunan ve bağlamın, icranın anlamı ile manzumların durumunu ve müziğin yapısını belirlediği bir "süreç" olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Anlatıcı, yani türkü icracısı türküsünü icra ederken zihninde bir sahne canlandırmakta yahut böyle bir sahne içerisinde ilerlemekte olan performansa uygun bir şekilde zihnindeki manzumları değiştirmekte yahut bağlama uygun olabilecek olanları icra etmektedir. Arseven;

> "Her yerde halk, müzik türlerinin tümünü de bir oranda benimser, yakınlık ve ilgi duyar, dinler ama yaratma yönünden bu müzik türlerinin yaratılmasında halkın doğrudan doğruya katkısı olmaz" (Arseven 2000, 15).

ifadesiyle yapısallık ve yaratım mekanizmasıyla halkın bir ilişkisi olmadığını belirtse de halk müziği araştırmalarının dinleyiciyi yalnızca pasif alıcı konuma yerleştirmesi Türkiye'de halk müziği geleneği üzerine oluşan akademi geleneğinin körlüklerinden biridir ve yaratıcılık olmasa da yaratıcılığın anlamının ne olduğuna dair toplumsal bir uzlaşının varlığından söz etmek mümkündür.

Reinhardlar da bu yaratıcılığın belirli bir yetenek gerektirdiği konusunu vurgulamışlardır;

> "Türkler'in ezgileri çoğunlukla doğaçlamadır. Fakat bunu yapan kimse öncelikle yetenekli olmak zorunda, ayrıca hem şiir konusunda hem ezgi konusunda yeterli ve hazır bilgilere sahip olmak

> zorunda, ancak böylece biri metni değiştirebilir, tamamlayabilir, bir ezgi kalıbına oturtabilir" (Reinhard ve Reinhard 2007, 96).

Tüfekçi ise genel yapı-üretim ilişkisini âşık sanatı üzerinden;

> "…âşıklar deyişlerini söylerken, yeni besteler yapmıyorlar. Yetiştikleri yörelerin müzik tarz ve tavırları içinde kalarak sözlerini eski ezgiler üzerinde döşüyorlar. Bu ezgisel yapıya bazı yörelerde makam, bazılarında ayak, bazılarında hava v.b. adlar verilmektedir. Bu sanatçılar aynı melodi üstüne sözlerini döşeyip sırasını savmaktadırlar" (Tüfekçi 2000, 243).

şeklinde belirtmiştir.

Yukarıda, sözlü kültür müziğinin "tematikliği" üzerine yapılan vurgu, görüleceği üzere bireysel yaratıcılığı tartışılamaz hale getirmekte; geçerli olabilecek tek yaratıcılığın, mevcut olanı en iyi-toplumun en çok beğeneceği şekilde yeniden düzenleme olduğunu ima etmektedir. Tartışmaya dahil edilebilecek halk müziği malzemesi o kadar fazladır ki bu malzemenin daha doğrusu yaratım ortamlarının malzemeyle olan ilişkisinin belirli bir tartışma etrafında toplanması kimi zaman güç, kimi zaman ise güçlüğü kolaylaştırıcıdır. Ancak, halk müziğinin kayda alınmış repertuarının (manzarayı her ne kadar eksik ya da tam yansıtsa da) böyle bir tartışmanın gerçekleştirilebilmesi için elimizde tek malzeme olması ve bu malzemenin de formüller ve temalar üzerine geliştirilen fikirleri doğruluyor olması repertuarın bütünü için olmasa da büyük bir kısmının formülsellik ve tematiklik kavramları çerçevesinde ele alınmasını mümkün kılmaktadır. Bu noktada yazılı kültür-sözlü kültür ürünlerini birbirinden ayırmak faydalı olabilir.

Netice olarak, temalar, anlatıcının ve dinleyicisinin zihnindeki yol haritalarıdır. Müzik, eğer edebiyattan (sözlü edebiyattan) bir şekilde ayrı özellik gösterdiği düşünülecekse, temalarla iç içe geçmiş bir ifadeler sistemidir. Müziğin bize tanıdık gelmesinin temelinde bu “konu birlikleri “olduğunu söylemek mümkündür. Tematiklik yani bir eserin bütününün ne üzerine olduğu konusu, müziğin yapısal öğeleri üzerinden değerlendirildiği zaman da verimli bir tartışma sahası yaratacaktır kanaatindeyim.

3. MÜZİK, PERFORMANS, BAĞLAM

Bir önceki bölümde sözlü kültürde türkülerin toplumsal bellekte bulunan temalar üzerinden oluşturulmuş "manzumlar" olduğu; türküler hakkında metinlerden ziyade türkü icraları arasında ortaya çıkan farklılıklar üzerinden araştırmalar gerçekleştirilebileceği belirtilmişti. Bu noktada ilk olarak metnin içinde yer aldığı sosyal durum olarak performans kavramının kendisine eğilmeyi faydalı görüyorum.

3.1. Performans

Dell Hymes, performans kavramının iletişim olarak folklor çalışmasının merkezinde yer aldığını belirtir. Hymes'a göre folklorun bilimsel ve insani amaçlarını ileriye dönük bir şekilde bütünleştirebilmesi, performans çalışması yoluyla olur. Performans fikri, dikkati "sosyal etkileşime" ve etkileşime giren iletişimsel yeterlilik türlerine odaklar. Burada folklor araştırması, sosyal bilimler ve davranış bilimlerindeki bir dizi ilgi alanı ve yaklaşımla el ele yürümektedir. Folklor, stilize edilmiş içeriğe ve içlerindeki davranışa odaklanarak iletişimsel olayların incelenmesine belirgin bir katkı sağlar ki bu noktada ilgi, yaşamın estetik ve değerlendirici boyutuna yöneliktir (Hymes 1975, 11). Hymes, çağdaş folklorda performans teriminin, bilinen geleneksel materyalin gerçekleştirilmesine atıfta bulunduğunu ancak vurgunun, büyük olasılıkla ortaya çıkan özelliklerle birlikte sosyal bir olayın oluşumu üzerine (Hymes 1975, 13) olduğunu belirtir.

Richard Bauman, Hymes'ın görüşlerini daha "özneye yönelik" olarak ele almış ve performans-birey ilişkisini;

> "Kısaca belirtmek gerekirse, ben performansı bir çeşit iletişimsel gösteri olarak anlıyorum; burada icracı dinleyiciye hitap eder ve aslında "hey bak, konuşuyorum, bak kendimi yetkin ve yetenekli bir şekilde nasıl ifade ediyorum!" der. Yani, performans "iletişimsel ustalığın bir dinleyici kitlesi önünde teşhir edilmesindeki sorumluluk varsayımına" dayanır… Bu bakımdan performans ve giderek ifade eyleminin kendisi, bir gösteri olarak çerçevelendirilmiştir… Metinselleştirmenin sözceleri nesnelleştirdiği yerde performans ifade eylemlerini nesnelleştirir. İkisi de bağlamsızlaştırmayı ve yeniden bağlamlaştırmayı kolaylaştırırlar" [Foley 1991'den akt. (R. Bauman 2004, 9)].

şeklinde yorumlamıştır. Yazarın bu ifadesinden hareketle toplum içinde bireylerin "ben buradayım" diyebilmelerinin yolu olarak sözlü kültürel performansların katılımcılarına roller vererek kendilerini "özgün fikirler" yerine "nesnelleşen ifade eylemleri" aracılığıyla ifade etmelerine imkân sağladığını düşünmek mümkündür. James'in,

> "…bireysel hayatın belirli koşullarının, hatta bir ölçüye kadar kişisel iradenin, amacın ve deneyimin ardında, bunların hepsini kapsayan toplumsal formlar biçimindeki örüntü ve yapının farkına varmamız gereken anlamları vardır" (James 2013, 53).

vurgusu bu yönde ele alınabilir. James'in "toplumsal formlar ve örüntüler" vurgusu ile ele aldığı "tekrar eden ifade biçimlerinin" ortaya çıktığı icra anları ve alanları nelerdir sorusu, halk müziğinin kültürel alanda incelen-

mesi için önemlidir. Halk müziği, kaynağı olan sözlü kültür ve yüzyüze iletişim ortamlarında çoğunlukla belirli bir mekân, zaman ve ortamda icra edilmiştir. Bu nedenle geleneksel ifadelerin toplumla olan ilişkisi performans anını şartlayan ve ona etki eden dinamiklerle birlikte ele alınmalıdır. Bu toplumsal performansların bayram, kutlama, düğün gibi başlıklar altında ele alındığını görmek mümkündür. Etnografik literatürde söz konusu performansları niteleyebilecek temel kavram, ritüeldir ve ben de ilk olarak ritüel kavramının kültürel ifadeler üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu ele alacağım.

Geleneksel performanslara geçmişten aktarılan bir çerçeve ve dolayısıyla topluluk tarafından sürdürülen bir bağlam sağlayan ritüellerin, ele alınan topluma göre birden çok tanımı yapılabilse de araştırmacılar tarafından evrensel olduğu düşünülen bazı özellikleri vardır. Araştırma konumuz olan müziğin, arkeoloji ve antropolojinin araştırmaları sayesinde, en eski toplumlardan bu yana ritüellerin ayrılmaz bir parçası olduğu bilinmekte ve dünya üzerinde ritüele sahip olmayan (özellikle temelini sözlü kültürel zihin mirasının oluşturduğu topluluklar dikkate alındığında) herhangi bir toplumun bulunmadığı belirtilmektedir. Bu yönüyle ritüellerin, insanın evrimleşme sürecinde geliştirdiği evrensel bir "bir arada bulunma yöntemi" olduğu düşünülmektedir.

Toplumsal anlamların sürdürüldüğü uzamlar olarak ritüeller, toplumun müzikle olan ilişkisinin belirli formlar, örüntüler ve bağlamlar içinde yaşamasını sağladığı en önemli sosyal olaylardır. Geleneksel kültürlerde performans öğesi olarak kullanılan ifade biçimlerinin dışarıdan tanımlanabilir şekilde hayatlarını sürdürmesini bu ortamların sağladığını söylemek mümkündür.

Antik toplumların kültürleri üzerine araştırma yapan Colin Renfrew ritüeli, "kelimelerin ve eylemlerin biçimlendirilmiş şekilde tekrarlanmasıyla zamansal olarak yapılandırılmış, performans içeren uygulamalar" şeklinde tanımlamaktadır. Maurice Bloch da Renfrewle aynı doğrultuda, ritüeli insan eylemlerini sınırlayan bir davranış biçimi olarak görür ve onu, kişinin içine girdiği bir tünel olarak tasavvur eder; "sağa sola dönme olasılığı olmadığından, yapılabilecek tek şey takip etmektir. Kathleen Ashley, ise "ritüellerin ayrı bir gücü olduğunu; yaptıkları şeyin, dünya hakkında söyledikleri şey olmadığını" (Ashley 1992, 3) belirterek, Bloch'un görüşünü destekler. Roy Rappaport da ritüellerdeki yapısal sınırın bireyin özgür eylemini nasıl etkilediğini göz önünde bulundurarak "tam anlamıyla icracılar tarafından kodlanmayan biçimsel eylem ve kullanımların çok değişmeyen akışının icrası" (Renfrew 2018) olarak tanımlar.

Yukarıda verilen tanımlarda bireysel davranışa yer olmadığı vurgusu dikkat çekicidir. Bu katılığın nedenlerini aşağıda örneklerimizle beraber ele alacağız. Araştırmacıların teorilerine göre ritüeller üzerine bu ortak tanımların yapılabilmesini sağlayan, ritüellerde gözlemlenebilen "yapısal ve biçimsel" özellikler şunlardır;

1. İfade ve jest biçimciliği,
2. Önceki kültürel uygulamalara uygun olarak, geleneksellik,
3. Tekrar ve fiziksel kontrolü içeren disiplinli değişmezlik,
4. İnsan hareketini ve etkileşimi kısıtlayan kural yönetişimi,
5. Kutsal sembollerin kullanımı ile kutsal sembolizm,
6. Halka açık eylemleri içeren performans (Renfrew 2018, 12).

Joyce Marcus ise arkeolojik veriler doğrultusunda ritüellerin sekiz "performatif" (icra edilebilir) bileşenini şu şekilde sıralamaktadır;

1. Bir ya da daha çok icracı,
2. Dinleyici (insanlar, ruhlar, atalar),
3. Mekân (tapınak, saha, mağara, bir sunağın üstü),
4. Amaç (atalarla iletişime geçmek, yeni bir tapınağı kutsamak),
5. Anlam, ana fikir ve içerik,
6. Geçici nitelikte bir zaman (saat, gün, hafta),
7. Eylemler (şarkı söyleme, müzik yapma, dans, maskeler ve kostümler giyme, tütsü yakma vs.),
8. Ritüellerin gerçekleştirilmesinde kullanılan yemek ve özel eşyalar (Renfrew 2018, 13).

Ritüellerin bu evrensel özelliklerinin çoğunu Anadolu'da müziğin eşlik ettiği doğum, evlilik, sünnet, karşılama, uğurlama, ağırlama, ölüm gibi geçiş dönemi (rits of passage) uygulamalarında; mevsim takvimine bağlı kutlamalarda, ritüelistik yapıya sahip toplantılarda ve diğer geleneksel performans anlarında gözleyebilmek mümkündür. Bu yapısal ve performatif özellikleri halk müziğinin geleneksellliğini değerlendirmek üzere bir zihinsel çerçeve oluşturmak için kullanmak mümkündür ancak bu tarz bir yaklaşım halk müziğinin icrasını yine onu icra edenlerden bağımsız bazı kurallara indirgemek tehlikesini de beraberinde taşımaktadır. Bu yüzeyselleştirmeyi bir nebze olsun aşarak müzikal icrayı ritüelistik sınırlar dahilinde gerçekleştirilen bir sanat biçimi olarak görebilmek için onu "kurumsallaşmış ritüellerin" içinde şekil alan bir ifade biçimi şeklinde düşünmek mümkündür. Bu yaklaşımla, bir performansın halihazırda bir öncekinin aynısı-

benzeri olmasının toplumsal iletişimin ön şartı ve ifadelerin sıfırdan yaratılmaması açısından icra ekonomisinin gerekliliği olduğunu düşünmek de mümkün hale gelecektir. Müziğin –çerçevesi, yapısal ve içeriğe dair toplumsal kısıtlamalarla çizilmiş- bu geleneksel ortamlarda kullanımını halk edebiyatı türlerinin tematik yapılarında, yapısal bileşenlerin tekrar eden diğer unsurlarında ve daha da önemlisi "ben buradayım" mesajını vermek isteyen bireyin ifade kullanımının özgür bırakılması ya da sınırlandırılmasında görmek mümkün olacaktır. Diğer taraftan bunun anlamı, müzik ve kültürel bağlam ilişkisinde anlamların dil ve görsel göstergeler dışında ikinci bir ifade sistemi olarak müziğin yapısallığında da görülebileceğidir. Toplum bu yapısal ve ritüelistik sınırlar içinde iletişim halindedir ve icra edilen müzik bu genel çerçeve içinde "anlamlıdır".

Tambiah'ın,

> "Sosyal iletişimin özel bir türü olan ritüel yeni bilginin aktarımı ile çok az ilgisi olan birçok özellik taşırken büyük oranda kişiler arası düzenleme ile sosyal entagrasyon ve düzenlemeyle ilgili özellikleri sergiler. Ritüeldeki anlam açık bir mesaj değil, "örüntü tanıma" ve "konfigürasyonel farkındalık" olarak adlandırdığı şeydir. Sanatın yeri "rastgele olanın kısıtlama ile azaltılmasıdır (Bateson'un belirttiği gibi) - aslında fazlalık ve özyinelemeli döngüler aracılığıyla tanınabilir kalıpların ve beklenmedik gerginliklerin ve sonuçların yaratılması…" (Ashley 1992, 5).

şeklindeki yorumunu, ritüellerin bizi ilgilendiren tarafı olan müzik için, elbette ritüelin bütününden ayrı olmayacak şekilde ele alacak olursak ritüellerde yeni olan herhangi bir bilginin olmadığı ve bu nedenle müzikte yaratıcılı-

ğın yahut bireysel kullanımın ilk amaç olarak ortaya konulmadığını söylemek mümkündür. Ritüellerde müziğin nesilden nesile aktarılarak yaşamını sürdürmesi onu metalaştırarak, Tambiah'ın sözünü ettiği örüntü tanıma, yani kültürel bir ifade bütününün kendi yapısal bütünlüğü dışında bir simge haline gelmesi anlamına gelecek ve ancak toplumsal değişim ve dönüşümle değişime uğrayacak bir bilgi halini alacaktır.

Böylece, halk müziğini tanımlamada en fazla başvurulan ve belli ki kültürel sahneyi zihninde canlandıran kişinin iki insanın serenat-vari iletişiminin yahut bir kişinin aklına gelenleri türküyle söylemesi sonucu olduğuna karar verdiği "türkülerle duygu aktarımı" sahnesinin halk müziğinin varlık nedenlerine dair bir genellemeye ulaşmak için kullanabileceğini söylemek zordur. Geleneksel toplumlarda müzik çok sık kullanılan bir ifade aracıdır fakat bu iletişim anının doğrudan kişinin-kişilerin "gönüllerinden" geçeni aktarmak için kullanıldığını söylemek yüzeysel olacaktır. Tambiah'ın "örüntü tanıma" ve "konfigürasyonel farkındalık" olarak belirttiği "açık olmayan mesaj" tam olarak kültürün performatif anlamda "geleneksel bir anlatı aracılığıyla iletişime geçme" tanımını tamamlamaktadır.

Geldiğimiz noktada ritüellerin ortak yapısal özellikleri olduğunu ve bu özelliklerin yapısal katılığının ritüellerde yer alan ifade biçimlerinin bireyin kendi duygularını dile getirmesini sağlayan doğrudan bir ifade aracı olarak hizmet etmekten ziyade, sınırlı bir ifade alanını vurgulayarak birey olmaktan çok toplum olmayı işaret ettiğini gördük. Birey, kendisi olduğunu ancak toplumun ona müsaade ettiği ölçüde ve belirlenen zamanlarda yine toplumsal ifade aracı olarak belirlenmiş araçlar sayesinde dile getirebilir ve öğrenebilir.

Bugün de ister mit-benzeri bir köken anlatısına sahip olsun isterse devamlılığını toplumun uygulama biçiminden alsın müzikal icraların içinde yer aldıkları toplumsal uygulamaların yapısı ve çerçevesinin yenilikten ziyade tekrarlama üzerine kurulu olduğunu görmek mümkündür. Kültürel ifadelerin küçük gruplar ve bireyler tarafından kendilerini ifade etmek için özgürce seçilebildiği günümüzde halen çoğu topluluğun (il kadar büyük, aile kadar küçük olabilecek şekilde) geçiş ritüellerini-modern kutlamalarını "bilinen-alışılan" ifade biçimleriyle birlikte gerçekleştiriyor olduklarını görmek mümkündür.

Bu noktada, söz sanatı bahsinde ele aldığımız üzere, bir metrik birimin sözlerini değiştirerek kendini icraya dahil etmenin aksine, ritüellerde, özellikle istenildiğinde, bireyin kendini manzuma dahil etmesinin önüne geçilebileceği de öngörülebilir hale gelmektedir.

Manzumlar üzerine yapılan değişikliğin Türk halk müziğinde ele alabileceğimiz tüm türler için görülmesi muhtemel bir bağlamsal senaryo olduğunu geçtiğimiz bölümlerde belirtmiştik. Bu, "ufak değişikliklerle" kendini anlatıya yani manzum aracılığıyla performansa dahil ederek ben buradayım deme hali, ritüel kavramında bahsedilen sıkı kurallarla etkileşim halinde ele alınabilir. Ritüellerin değişime kapalı olduğu düşünülen yapısı ben buradayım demeyi yalnızca ifadelerin birebir tekrarını dayatarak "biz"e çevirebilirken; bunun karşısında "ben" burdayım demeyi mümkün kılan kültürel ifade alanları da mevcuttur. Böyle bir dinamiğin bize söyleyebileceği şey, türküler ve icra edildikleri geleneksel icra alanları arasındaki ilişkinin bu şekilde bir toplum-birey ilişkisine dayalı olarak incelenebileceğidir. Birkaç örnek durumla konuyu anlaşılır kılmaya çalışacağım. Örneklerimin ilk grubu, kendini manzuma dahil etmeme üzerine; diğer grup ise dahil

etme üzerine kuruludur. Bu örneklerde göstermeye çalışacağım şey artık yalnızca manzuma dahil edip kendini ifade etmek değil, performansın kendisine dahil olmayla ilgilidir.

Performansa dahil olma!

Simav Yaren meclislerinde zeybek havası ve toplumsal statü

Örneklerin ilki, araştırma sahası olarak ele aldığım ve doğum yerim olan Kütahya iline bağlı Simav ilçesinde gerçekleşen Yaren toplantılarında müzik icrası üzerinedir. Yaren geleneği, Simav ilçe merkezi esnafından seçilmiş kişilerin yılın belirli bir döneminde (genelde altı aylık sonbahar-kış ayları) ayda bir gece toplanarak bir arada bulundukları yemekli, müzikli, oyunlu ve de bunların geri kalan kısmında topluluğun üyelerini ve yerine göre toplumu ilgilendiren ciddi konuların konuşulduğu geleneksel bir toplantıdır. Anadolu'nun çoğu yerinde böyle geleneksel toplantıları görmek mümkündür. Bu tür müzikli toplantıların tümü erkeklerin katılımıyla gerçekleşmektedir. Yaren, üyelerinin toplum içindeki davranışlarını yönlendirme ve toplumun bütününü ilgilendiren iktisadi, mali, toplumsal sorunları ele alma üzerine kurulu geleneksel yapısıyla toplantı zamanlarında kültürel ifadeleri amaca yani bağlama uygun bir şekilde dönüştüren toplumsal bir yapıdır.

Yaren geleneği içerisinde müzik icrası üç müzikal türün varlığıyla gerçekleştirilmektedir. Bunlardan ilki, sanat müziği-ince müzik olarak adlandırılan ancak isminin işaret ettiği ince sanattan çok meyhane havası olarak algılanan müzik türü; halk müziğinin "ciddi" olmayan havaları anlamında "kırık havalar" ve diğer müziklerden ayrı bir yere konulan "zeybek havaları".

Zeybek havaları, yaren toplantıları dışındaki toplumsal temsillerde de ön planda çıkmakta, yöresel kimliğin kültürel temsilcisi görünümünü üstlenmektedir. Bu havalar eşliğinde özellikle düğünlerde ve yörenin düşman işgalinden kurtuluşunun kutlandığı 4 Eylül gününde erkekler tarafından dans edilmektedir. Bunun yanında örgün eğitim kurumlarının çabaları ile de zeybek dansları yeni gelen nesle öğretilmektedir. Yöredeki zeybek dansları, Anadolu'daki diğer zeybek dansları gibi, tekrara dayalı ezgilerle icra edilmekte ve ezgileri ile sözlerin değiştiğini gözlemlemek, yaşadığımız kısa süre içinde mümkün görünmemektedir.

Yaren geleneği içinde müziğin icrası sıkı kurallarla kontrol altına alınmış durumdadır. İlk kural, müzisyene olan saygıdır. Ücreti karşılığında yaren toplantılarına iştirak eden müzisyenler, yarende bulunan sorumlu bir kişinin özel ilgisi altında, toplantı boyunca orada bulunurlar ve kendilerine gereken misafirperverlik gösterilir. Genel kurallardan bazıları, "saz başlayınca söz biter" kalıbıyla duvarlara da tabelayla sabitlenen, müziğin, Yaren ortamındaki farklı icra çerçevelerinden biri olduğunu belirten bir kuraldır. Bu kurala uymayanlara, diğer kurallarda da olduğu gibi, ceza verilmekte ve bu cezalar falaka cezasından maddi ve diğer bedensel cezalara kadar uzanmaktadır.

Yaren içinde yer alan müziklerden "fasıl" müzikleri, Türk sanat müziği eserlerinin icrasını içermekte ve toplantının açılış müziği olma vazifesiyle birlikte konuşmalara ve oyunlara verilen aralarda ve özel isteklerle yeniden icra edilebilmektedir. Aynı müzisyen ekibi yarendeki diğer müzikal türler olan kırık hava ve zeybek havalarını icra etseler de özellikle zeybek icraları söz konusu olduğunda kuralların biraz daha sıkılaştığını görmek mümkündür.

Öncelikle, zeybek havalarının icrasını kuşatan birtakım "özel" kurallar vardır ki bunlardan ilki, ağır zeybekler ve kırık zeybekler olarak ikiye ayrılan zeybeklerin, belirli kişiler tarafından oynanabilmeleridir. Ağır zeybeklerin gençler tarafından oynamasına müsaade edilmediği belirtilmektedir. Gençler yalnızca kırık zeybekleri, o da çok fazla "kırıtmadan" oynayabilirler. Dans etmek, zeybek performansı gerçekleştirmek, Yaren Başı'nın onayına bağlıdır. Diğer taraftan, zeybek de dahil olmak üzere çalınan eserin sözlerini bilmeyen birinin ona eşlik etmesi yasaktır ve cezalandırma sebebi olarak görülür.

Zeybek havalarının topluluk içindeki icraları yöredeki diğer icralardan farklıdır. Yöresel düğünlerde zeybek oynamak, aynı yapısal özellikleri farklı bir mekânda tekrarlamak anlamına gelse de düğünün bağlamı farklı olduğu için yarendeki hiçbir kuralın düğünde yer aldığını görmek mümkün değildir. Fakat, yine de yaren ekibi bir düğüne davetli olarak gittiğinde aynı kuralların izlerini görmek mümkündür.

Düğün ve yaren arasında görülen geleneksel malzemeyi icra etme farkı, bağlamsal bir fark olarak ele alınabilmektedir. Yaren'de yer alan geleneksel malzeme yani zeybek havaları icra edilen tüm ifade biçimlerine (oturma biçiminden, konuşma tonuna; giyimden, yeme-içmeye kadar her şey) hâkim olan "statünün" sürdürüldüğü bir mecra olarak yorumlanabilir. Yarende söz söylemenin, içki içmenin, oturma biçiminin ve diğer ifade biçimlerini kullanmanın müsaadeye bağlı olduğu gibi Zeybek havalarını da ister oynayarak ister eşlik ederek kullanmak da bağlamsal zeminin gerekliliğini yerine getirmek şartıyla mümkündür. Sözün, bedenin ve davranışın böylesine sınırlandığı bir ortamda zeybek havaları ve şiirleri de sıkı koruma altında kalmaktadır. Burada topluluğun bilinçli bir şekil-

de, sözü yazıya aktararak onu koruması değil, onun sözlerine eşlik etmek için ön şartın, türkünün sözlerini birebir bilmek olduğu ve bununla amaçlanın da türkü sözlerini değiştirmek yoluyla "ben buradayım" demenin önüne geçmek olduğunu iddia etmek mümkündür. Ben buradayım diyen bireysel sesler çoğalırsa "biz" olmanın mümkün olmayacağını hisseden, engelleyen ve buna karşı önlemler alan bir topluluktan bahsettiğimizi düşünmek mümkündür.

İlginç bir şekilde Zeybek havalarının akademide kurgulanan "kahramanlık" anlatısı artık yalnızca dış bir etken tarafından uyarıldığında yani temsil düzeyi "devlet mercii" gibi bir uyaran tarafından koşullandığında Yaren'e katılanların duruş, elbise ve temsil düzeyi yüksek olan diğer unsurlarla ön plana çıkarıldığını ve diğer durumlarda Zeybek havalarının anlamları için yaptığım araştırmanın koca bir "bilmiyorum" yanıtını ürettiğini söylemeliyim. Bu durumda, akademide tür olarak zeybek havalarına giydirilen kahramanlık temasının topluluğun yüzyüze icralarında aynı hassasiyeti ortaya koymadığını ve böylece yalnızca türkü metni değil o metne atfedilen anlamların da sabit olmadığını görmüş bulunmaktayım.

Bu bilgilerin karşısına, formül örneği olarak "İslamoğlu, Sarı Zeybek, Kerimoğlu, İnce Mehmet" zeybeklerini verdiğim örneği koyacak olursak, metnin değişiminin ancak topluluğun bilgi sınırının aşılması ve böylece metnin dokulunulmazlığının ortadan kalkmasıyla mümkün olduğunu söylemek mümkündür.

Simav örneği, Anadolu'daki diğer bazı topluluklar için de model oluşturabilecek bir bağlamın içinde yer almaktadır. Bu bağlamı ancak uzun dönemli bir araştırmayla isimlendirmek mümkün olsa da kişinin kendisi olarak icraya

katılımını ve manzumlar üzerinden yaratıcılığını devreye sokup kendisini ifade etmesinin sınırlarını ritüelin-geleneksel icranın bütünü dahilinde engelleyen bir kurumsal yapının mevcudiyetinden söz etmek mümkündür. Aynı bağlamsal görünümü, Anadolu'nun toplumsal ritüel tabanlı inançlarından biri olan Alevi Cem ayinlerinde de görmek mümkündür.

Cem ayinleri ve kutsalın tezahürü

Cem ayinleri, Alevi toplumlarında kadın-erkek karışık bir şekilde gerçekleştirilen ibadet ritüelleridir ve ibadetin gerçekleştirilmesinde temel unsurlarından en önemli ikisi, dans ve müziktir. Doktrinin temel uygulamaları, toplumun kolektif görme biçimi, algı, bellek, davranış unsurları bu ritüelin bütününü sarmaktadır. Tarihi olarak düşünüldüğünde ritüelistik icranın Cem ayinleri içinde yer alan sözlü ifadelerin değişimine müsaade etmemek için geçerli nedenleri olduğu söylenebilir. Değişimin hoş karşılanamaz olmasının ilk nedeni elbette kitabi bilgiden ziyade sözlü kültür ortamında oluşturulan, aktarılan ve korunan bir bilginin söz konusu olması olarak düşünülebilir. Sözlü kültürel ifadelerin ritüelin akışı-yapısına göre nasıl şekil aldığı yine bu ifadelerin topluluk içinde kullanımının kurallı olmasıyla ortaya çıkmaktadır. Her şeyden önce müziği ilgilendiren kısmıyla birlikte bazı müzikal eserler "içeri" ve bazıları da "dışarı" etiketiyle etiketlenmiştir ve içeri semahlar kutsaldır. İçeri semahlar dışında kalan semahlar ise yine kutsal olarak algılanmakla birlikte farklı bir toplumsal bilgi-davranış biçimiyle işaretlenmemiştir.

İbadet bağlamı içerisinde semahlar, cem ritüelinin temelini oluştururlar ve içeri semahların söylenmesi, dansla eşlik edilmesi ve diğer unsurlar ancak ve ancak Aleviliğin

"makul" kabul ettiği, "musahiplik" kavramıyla karşılanan olgunluğu yerine getiren kişilerce gerçekleştirilebilir. Bunun dışında kalanların içeri semahları icra etmesi makbul değildir. Diğer taraftan, musahibi olmayan Alevilerin kültürün sınırından çok uzakta tutulmaması için, özellikle semah dansını öğrenmeye hevesli gençlerin icra edebileceği "gençler semahı", "delikanlı semahı" gibi ara formüllerin geliştirildiğini görmek mümkündür.

İçeri ve dışarı semahı ikiliğilinin kültürel bağlamda performans açısından ortaya koyduğu durum yine, toplum bireylerinin ben buradayım deme ihtiyaçlarını karşılayabilmelerinin ancak topluluğun müzik üzerinde yerleştirdiği kuralları yerine getirerek mümkün olmasıdır. Tahmin edilebileceği üzere, bu semahların toplumsal olarak "duyulan" icrası, içeri-dışarı ayrımı gözetmeden, Zâkir adı verilen ve Cem ritüelinde gerçekleştirilen müzik icrasının bütününden sorumlu olan kişilerce gerçekleştirilmekte ve icracının statüsü, toplumdan ziyade Aleviliğin post sistemi tarafından belirlenerek toplumun müdahalesine kapalı şekilde kurgulanmıştır.

Bir metnin kutsal olduğu, yalnızca metnin içeriğinden yola çıkılarak değil, toplumsal uygulama alanı olan performansta "döndüğünüz semah seyir için olmaya Hak için ola" gibi söylemlerle ve semah sözlerine eklenen "dost, Hak, Ali" gibi isimlerle kuvvetlendirilmektedir.

Performansa dahil olmanın performansın etrafını saran bağlama dahil olduğu son örneğim, Barak Türkmenleri'nin Barak Odası yarı-ritüelistik icralarıdır.

Barak İskân Havaları ve Tarihin Unutulmaması

Türkiye'nin Güney-Doğusu boyunca Urfa, Gaziantep ve Kilis illeri ile Adana'dan İç Anadolu'ya uzanan Toros Dağ-

ları boyunca Barak Türkmenlerinin yerleştikleri yerlerde en önemli toplumsal icra ortamlarından biri Barak Odaları'nda gerçekleşen müzikli toplantılardır. Baraklar, bir çeşit hatırlama toplumudurlar ve oda kültürleri büyük çoğunlukla İskân havalarının icrası üzerine kuruludur. Bu havalarda ele alınan temel konu, Barakların uzun tarihleri boyunca (bu tarih 2010 yılında benim yaptığım derlemelerde Feriz Bey'le başlayıp tahminen 400-500 yıl kadar geriye gidiyordu) boylarının başından geçen hadiselerdir. İcra ortamı olan Barak Odaları o denli önem arz etmektedir ki görüşmelerim sırasında insanların "bir oda sahibi olmayı" vatandaşlık görevi olarak, toplumsal açıdan ise kültürel çevre içinde yer almanın şartı olarak gördüklerine şahit olmuştum. Bunun dışında, araştırmacı kimliğimin kaynak kişilerde uyandırdığı "bilgi paylaşma hevesi" dışında da gündelik yaşamlarının iskân ve hatırlama olgusunun izleriyle yoğun bir şekilde şekillendiğini görmek mümkündü.

Öncelikle, derleme alanlarımdan biri olan Yukarı Bayındır köyünde bu havaları icra etmek, kimi Barak topluluklarında farklılıklar gösterse de Anadolu genelinde farklı bir statüye sahip olarak görülen Abdal yahut Çingene gibi toplulukların işi değildir. Beyler, kendi boylarının havalarını kendileri icra etmekte ve bundan gurur duymaktadırlar. Diğer taraftan, İskân havalarının icrası sırasında dinleyici bireyin yeri, pasif icracı ve alıcı olmak dışında, neredeyse hiç yoktur. İskân ezgi ve sözlerinin resitatif ve kendine özgü müzikal yapısı halihazırda bunu zorlaştırsa da topluluk içinde ben buradayım demenin yolu, iyi bir İskân icracısı olmaktır. Yörede karşılaştığım kişilerin çoğu bunu hakkıyla gerçekleştirmekte ve icraları sonrasında İskân havası okumanın topluluğun bilincine sahip olmakla eşdeğer anlamlarını vurgulamaktaydı. Öyle ki, kişiler,

gündelik hayatlarında dahi akıllı telefonlarının hafızalarını neredeyse sonuna kadar yörede iyi bilinen İskân havaları için ayırmışlar ve bu listeleri birbirleriyle paylaşmaktaydılar.

Yörede karşılaştığım bir tepki, yukarıda verdiğim bilgiyi doğrular nitelikte, beni şaşırtmış ve gözümü açmamı sağlamıştı. Yukarı Bayındır köyünden icracı Gazi Bayındırlı'yla yaptığım sohbet esnasında o dönem popüler Barak havası icracılarından biri olarak gördüğüm Sabahat Akkiraz'ı nasıl algıladıkları hakkında soru sormuştum ve odada bulunan 7-8 kişinin de haklı gördüklerini bakışlarıyla, onay veren baş sallamalarıyla dahil oldukları "kadınlar Barak okumaz" tepkisini almıştım. Görüşmenin ilerleyen kısımlarında "aşk" konulu Barak havalarını sorduğumdaysa "erkek adam aşk türküsü okumaz" tepkisi ortaya çıkmıştı ki bütün Barak kültürü içinde İskân havaları okumanın toplulukta hatırlamayla yükümlü bir grup olarak erkeklerin dikkatlerini dağıtmamaları yönünde gelenekten devraldıkları bir uyarı olduğu açıktı. Geçmişe doğru yolculuk yapmanın mümkün olmadığı ve konuşmaya istekli olanların ancak kısıtlı bilgilerle varsayım üretmeye katkıda bulundukları Barak Türkmen kültür sahasında kadınların İskân havaları aracılığıyla "ben buradayım" deme haklarının olmadığına ben de şahit oldum. Diğer taraftan tüm çabalarıma rağmen bu konuda kadınlarla konuşamadım. Buna rağmen, Barak Türkmen kültürünün onlara "buradayım" demeyi mümkün kıldığı alan olarak yüzlerine ve ellerine yaptıkları dövmelerin varlığına birkaç kez şahit oldum, ancak inceleyemedim.

Yukarıda yer verdiğim üç örnekte de müzik ve metinler aslında geçmişte birilerinin ürettikleri ve topluluk tarafın-

dan icra edilen; farklı topluluklarda ise değişip dönüştüklerini görebileceğimiz manzumlardır. Bunu biliyor olmaya rağmen toplumsal icrada değişmeye ve bireysel katılıma sınırlı alan tanımaları, manzumların oluşturulmasının, formül değişiklikleri yapmanın, bireyin ona dokunmasının yasak yahut hoş görülmüyor olması gibi dinamiklerin türkü oluşturma sanatında sözlü kompozisyon usullerinin incelenmesinin yalnızca bir metin oluşturma yöntemini değil, icra bağlamının bu yöntemin kullanımı aracılığıyla kendi dinamiklerini incemek olduğunu söyleyebilirim.

Bu kısıtlama davranışı karşısında, bireylerin kendilerini belli etmelerini sağlayan örnekler ise yukarıdaki örneklerin tam karşıtı olarak incelenmeye değerdir.

Performansa dahil ol!

Kendine ait bir şeyler söyle

Çoğunlukla âşık tarzı edebiyatta görmeye alışkın olduğumuz, bir durum karşısında anında şiir diliyle ve müzik eşliğinde bir şeyler söyleme; Anadolu serenadı, çok yaygın bir sözlü ifade etme biçimidir ve yaygınlığı hesaplanabilirliğin ötesindedir. Çalışma içinde sıklıkla ele aldığımız mâni düzme davranışı bu ifade biçiminin temelini oluştursa da bu noktada dikkatinizi çekmek istediğim nokta, bireye “ben buradayım” deme imkânının yine toplumsal icranın bağlamı tarafından verilen özel zaman ve icra biçimleriyle sağlandığıdır.

Kurumsal görünüme sahip Yaren, Cem ve İskân havaları birey olmayı toplumsal olana birebir uyum sağlamakla; gerek icra edilen müziği bilmeyenin icrasını kurallarla yasaklamayla ve gerekse müsaadeli alanlarda dahi bağlamın belirli bir çerçeve haricindeki icralara müsaade

etmememesiyle sağlarken özellikle “bayram” çerçevesi içerisinde kutlanan ritüellerin bireylere sözlü ifade kullanımına yönelik geniş alanlar sağladığını görmek mümkündür.

Genç kız ve erkeklerin karşılıklı mâni atışmaları, insanların kendi durumlarını anlatmak üzere manzuma başvurmaları, müzisyenlerin karşılıklı icraları gibi atışma temelli icralar başta olmak üzere belirgin durumlar Anadolu’da kişinin icraya dahil olduğu serbest alanlar olarak tanımlanabilir. Burada, türkü söylemenin yasak olduğunu söylüyor değilim, dileyen dilediğini söyler, söylemiştir de… Ancak, kişinin yaşam alanı olarak topluluk hayatında yer alması gerek kendisi ve gerek diğerleri tarafından birey olarak görülebilmesinin şartı ise “halk içinde” icrada bulunması halkın beklentileri yönünde olacaktır.

Çankırı Yareni’nde örneğine rastladığım, katılımcının bir şarkı/türkü söylememesi durumunda boynuna içi su dolu bir kova asılarak cezalandırılması gibi “oyun düzeni” içinde söz tekrarlamanın yahut yenisini söylemenin temel beklentiyi oluşturduğu eğlenceler, bu grupta ele alınabilir. Bu grup, kişiyi sözlü kültür dünyasında konumlandırmak ve toplumun ona bahşettiği dili kullanmaması durumunda bireyi cezalandırmak için oradadır.

Elbette kendine ait bir şeyler söylemek sözlü kültür toplumu için belirli bir statü belirteci olan sanatçı karakterinin ortaya çıkmasını temel dayanağı olarak görülse de bu statü altında ele alınabilecek sanatçıların dışında toplumun sanatçı olmayan bireyleri de bu yeteneğe sahiptir. Türkülere bu bağlamda bakınca neden birden çok varyantlarının bulunduğunu anlamak daha kolay hale gelmektedir. Kişi, kendini anında ifade etme ihtiyacı hissettiğinde yahut bunu yapması istenildiğinde, çocukluğundan

bu yana alışkanlık olarak edindiği bir söylem biçimini kullanması çok kolay ve toplum tarafından beklenilen bir davranış biçimidir.

Kendine ait bir şey söylemenin önemi özellikle âşık tarzı edebiyatın çok önemli bir tarafı olarak âşığın ekonomik ve toplumsal refahını sağlayan yaratıcılığın da temelini oluşturmaktadır. Âşık, kendinden beklenildiği şekilde, yalnızca âşık atışmalarıyla sınırlı kalmayan bu üretimi ne kadar iyi gerçekleştirirse statüsü de o derece artmaktadır. En önemli örneğini halk hikâyelerinde gördüğümüz âşık yaratıcılığı, eğer hikâyenin âşık tarafından yeniden düzenlenmiş hâli toplumsal olarak kabul görürse ona kendi adıyla anılacak "kurumsal eğitim dönemi öncesi" bir şöhret sağlayacak ve geleneksel hikâyeye eklenen bir "kol" olarak âşığa ekol olma fırsatını sunacaktır. Bir hikâyenin belirli bir âşığın tasnif ettiği yani sınıflandırdığı biçimde okunması, deneysel olarak bilemesek de onun yaratıcılığının saygı gördüğünü ve kendisine prestij sağlayan bir şöhret unsuru olduğunu söyleyebiliriz.

Kişinin sözün yaratıcısı olarak icra metninde yer almasını, yukarıdan bu yana verdiğimiz örneklerde çok görmedik. Tarihin belirli bir döneminde sözlü kültürün uçan manzumlarını bir araya getirmenin iktisat temelli sıkı rekabete dayalı bir ortamda "mahlas" yani şiirlere kendi ismini iliştirme davranışını dayattığını düşünmek mümkündür.

Dediğimi tekrarla!

Yukarıda verdiğim örneklerin üçünün (Simav Yareni, Cem Ayini ve Barak İskân Havaları) ortak noktasını oluşturan ve bu kısımda da ele alacağım konulardan birini oluşturan icra biçimi, "dediğimi tekrarla" adını verdiğim bir biçimdir. Yarende, Cem'de ve İskân'da var olmanın temeli, toplumsal

bellekte bulunanı aynen (yahut aynı olduğu iddia edildiği şekilde) tekrarlamakla kuvvetle bağlantılıdır. Bu birebir tekrarı yaratan koşulu, iletişimin alıcı tarafında bulunan/bulunduğuna inanılan kişiye/ruha/topluma karşı sorumluluk duygusu olarak belirtmek mümkündür.

Bellek konusunu ele almayacak olmama rağmen sözlü kültür toplumlarının belleğinin temelini oluşturan bu geleneksel icralarda "unutma" korkusunu en başa almak mümkün görünmektedir. Walter Ong'un belirttiği üzere sözlü kültürlerde unutma kaosla eşdeğer görülmekte ve toplumsal bilginin unutulmasının sonuçlarını bugün ancak tahmin etmek mümkündür. Ancak, burada unutmayı, yalnızca müziğin eşlik ettiği sözleri unutmak olarak ele almak hafif bir tabirle türkü sözlerini ön plana çıkarıp onların icra edildiği tüm kurumsal yapılaşmayı görmezden gelmek olacaktır kanaatindeyim. Din, tarih, toplumsal statü gibi üç alanda ele aldığım yukarıdaki örnekleri sonunda yalnızca Semahlar, İskân havaları ve Zeybekler'in sözleriyle kısıtlı tutmak, büyük kültürel örüntüleri epey azımsamak anlamına gelecektir. Toplumsal değişmeler de bunun göstergeleriyle doludur. Bugün, örneğin, Simav'daki yarenlerde farklı müzik türleri de bulunmakta ancak yeni yarenlerin eski yarenlerle ortak noktasını, farklı simgelerle tamamladıkları statü göstergeleri tamamlamaktadır. Diğer taraftan, bağlamın metni belirlemediğini yahut korunacak metinleri korumaya tabi tutmadığını söylemek de Cem Ritüelleri düşünüldüğünde, mümkündür. Yine de her yörede farklılaşan Alevi Cem icraları bu değişikliğin de mümkün olduğunu göstermektedir.

"Dediğimi tekrarla" olarak ele almak istediğim icra biçimi, önceki bölümde bahsettiğim ve belleği yahut onda saklı olduğuna inandığımız topluluk bilgisini korumak için mevcut olduğu söylenebilecek icralarla sınırlı değil-

dir. Metne döküldüğünde topluluğun geçmişine dair bir bellek görüntüsünün olmadığı durumlarda da denileni tekrarlamak bir oyun veyahut rekabet mantığı içerisinde kişinin kendini icra içinde konumlandırmasını sağlamaktadır.

Sözlü kültürün temel unsurunun tekrarlama olduğunu kabul etmemiz durumunda söyleneni tekrarlamanın halihazırda tüm ritüeller ve performanslar için temel zemini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Kültürel kurumun görüntüsü yahut bağlamı bu davranışın üzerine geldiğinde herkesin halihazırda yapmayı bildiği şeyin bir yetki alanı tarafından topluluğun davranışını topluluk/ideoloji adına hüküm altına almayı açıklamaktadır.

Bu durumda ritüellerde gerçekleşen tekrarlama davranışını oyun içerisindeki davranıştan ayrı tutmak gerekecektir. Ancak, bu ayrılık, oyun ve gerçeklik arasındaki ilişki kadar birbirine mesafelidir. Diğer bir deyişle, oyun mantığı içinde gerçekleşen, tahayyül edilen gerçeklik ortamı hem ciddi olandan uzaklaşarak psikolojik rahatlama ve hemde sıkı gerçekliğin provasını eğlence ortamı içerisinde gerçekleştirmek bakımından birbirine yakın durmaktadır. Dini bir ritüelde söyleneni tekrarlamak bir kültürlenme formülü olarak görülebilecekken oyun olarak çerçevelenmiş performanslarda söyleneni tekrarlamak bireyin sözlü kültür toplumuyla uyumunu sağlamak üzere ortadadır denilebilir.

Şimdi, kişinin çeşitli biçimlerde ben buradayım mesajını verebilmesini sağlayan bu icra bağlamlarının neye göre değişebileceğini görmek üzere bağlam konusunu ele alacağım. Bağlam, icrayı, tekil bireyin katılımı dışındaki dinamiklerle de şekillendiren bir kavram olarak, performans çalışmasının bel kemiğini oluşturmaktadır.

3.2. Bağlam

Dan Ben-Amos, halkbilimi araştırmalarında uzun süren bir metin merkezli araştırma döneminin içerisinde olgunlaşan icra bağlamının önemini çoğu anlatı ve türkünün, konuşmacının yaşına, icranın yapısına ve icra edilen türün niteliğine göre oluşan daha başka özelliklere sahip olduğunu ifade ederek belirtir. Performansın topluma dayalı bu tür potansiyel özelliklerin bulunduğunu görmenin, halkbilimi araştırmalarında bağlam merkezli çalışmaların daha ilerdeki gelişmeleri için bir anahtar olduğunu ifade eden Ben-Amos'un bağlam üzerine fikirleri, müzik araştırmacılarının nota-merkezli ve halk edebiyatı araştırmacılarının tür merkezli bakış açısıyla "sabit" hale getirilmiş materyallerle eğitilmelerinin sonucu oluşan kalın "metin" duvarlarının ötesinde ne olduğuna dair soruların araştırmalara dahil edilmesi gerektiğini ima etmektedir. Ben-Amos'un;

> "Halk bilgisini ait olduğu kültür ve durum bağlamında incelemek sözlü sanatın yetenek farklılıklarını ve onların icralarındaki farklılıkların geldiği noktayı açıklayabilmemizi sağlayacaktır. Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse bağlam merkezli halk bilimi araştırmaları tanımlayıcı (tasvirci) özellik arz ederken, bu tür çalışmalar aynı zamanda halk bilimi çalışmalarını tanımlayıcılığın ötesine taşıyacak potansiyele sahiptir ve ayrıca bu çalışmalar halk bilgisindeki çeşitliliğe kuramsal bir açıklama da getirebilir" (Ben-Amos 2009, 242).

şeklinde "tanımlayıcı" niteliğiyle ifade ettiği bağlam merkezli yaklaşımın Clifford Geertz tarafından "yoğun betimleme" olarak ele alındığını görmek mümkündür. Geertz'in, kitabımızın giriş bölümünde yer verdiğimiz ifadesini merkeze alarak müzik özelinde yeniden ifade edecek olur-

sak, müziği yalnızca metin olarak görmeyen bir araştırmacının görevi; "kendi elleriyle ördüğü anlam ağında oturan insanın bu anlamları paylaştığı ve doğrulamasını yaptığı iletişim anlarında müziği ve icrasını saran sosyal durumları gözlemlenebilir ve yorumlanabilir noktalardan ele almaktır denilebilir.

Bu doğrultuda, manzumların aynı topluluk ve bağlamlar içinde sürekli kullanımı (ritüel; değiştirmeye gerek kalmadan dinleme), farklı bağlamlarda kullanımı (söz ekonomisi bakımından aynı malzemeyi kullanma) ve farklı topluluklarda kullanımlarının (yeni anlamlar verme) ortaya çıkardığı bir bağlamsal görünümler skalasını müzik çalışmalarına dahil etmek zengin bir sosyo-kültürel tahlil imkanını ortaya koyacaktır. Böylece, genelde performansların ve özelde halk müziğinin, icra edildiği bağlamlar olarak topluluk hayatının toplumsal iletişime dayalı noktalarıyla arasındaki ilişki vurgulanarak halk müziğinin "küçük gruplardaki artistik iletişime" dayalı yapısı incelenmiş olacaktır. Simon Bronner'in folklor metinleri ve folklorun icra edilmesi arasındaki performansa dayalı farka dair yaptığı vurgu bu noktada kaydedilmeye değerdir:

> "…bilim kelimesi [halk-biliminin sonunda yer alan bilimi kastederek] öğrenme ve bilgiyi işaret ediyor olsa da profesyonel halkbilimcinin odağı haline gelen iletişimsel ifade, deneyim ve performansın geniş bakış açısını kapsayamaz. Bilim kelimesi, yerli geleneklerin öğrenildiğini ima eder, icra edildiğini değil; oysaki gerçekte gelenekler hem bilinir ve hem de icra edilirler. Folklor metinlerinin birincil karakteri, içeriklerinin… teknik bilgilendirmeler ve bürokratize edilmiş eğitim kanallarından ziyade insanlar arasında dinamik etkileşimin bulunduğu yerel icra bağlamlarından geliyor olmasıdır" (Toelken 1996, 32).

Yalnızca yazıya aktarılan bir metin olarak değil, topluluk içinde ifade edildiği anlar içinde ele alındığında müzik, Ben-Amos'un "folklor, artistik olarak formüle edilmiş düşüncenin bir ifade şeklidir" (Çobanoğlu 2002, 299) tanımına uygun olarak yeniden ele alınabilir. Böylece artistik bir ifade biçimi olarak müzikal ifadeleri;

> "Folklor belli zamanda meydana gelen aksiyondur. O artistik (sanatsal) bir aksiyondur. O yaratıcılık ve estetik kaygıyı içine alır ve bunların her ikisi de kendiliklerinden sanat formlarında birleşmeye yüz tutarlar. Bu anlayışa göre folklor; sanatsal anlatım yoluyla oluşan karşılıklı bir sosyal etkilenmedir. Bu iletişim, konuşma ve mimiklerin diğer tarzlarından farklıdır. Bu farklılık kültüre ait gelenekler seti üzerine kuruludur, o toplumun bütün üyeleri tarafından tanınır ve ona bütün toplum bağlanır ki bu durum, folkloru iletişimin sanatsal olmayan formlarından ayırır" [Ben-Amos'ta aktaran (Çobanoğlu 2002, 301)].

şeklinde yorumlayarak müziğin sanatsal anlatım yoluyla oluşan karşılıklı bir sosyal etkilenme olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Bu nokta, folklorun yalnızca eğlence amacı taşıyan bir sanat yapma biçimi değil, aynı zamanda iletişim çevresi sınırları içinde kişilerin bilgilenmelerini ve hayatlarına bu bilgiyi dahil etmelerini sağlayan bir artistik aktarım biçimi olduğunu görmek için de önemlidir. Böylece, Ben-Amos'un sözleriyle;

> "…sözlü olarak icra edilmiş bir anlatının iletişim anlarına dayalı özelliklerinin benimsenmesi, halk bilgisinin temel kavramlarını ve bu kavramların edebiyatla olan ilişkisini yeniden gözden geçirmemizi gerektirir. Bu düşünce ışığı altında, sözlü geleneğe mensup bir şair, nitelikleri bakımından yazılı edebiyat geneleğine mensup bir yazara eşittir" (Ben-Amos 2009, 241).

Türkiye akademisinde gerçekleştirilen halk müziği çalışmalarının türküleri metnin (ezgi, ritm ve sözler) katı sınırları içerisinde ele alması bu nedenle folklorun iletişime dayalı doğasına, her ne kadar masabaşında çalışma kolaylığı sağlasa ve arkasında koca bir derleme repertuarı bıraksa da aykırıdır. Özkul Çobanoğlu'nun, halkbiliminin metin merkezli çalışmalarına yönelttiği;

> "…metin merkezli kuramlar olarak adlandırılan bu araştırma yöntem ve kuramları, doğası gereği yaşayan, canlı ve sosyal bir olay olan folkloru, cansız kadavraları veya yazıya geçirilmiş anlatı metinleri üzerinde incelemekle onun anatomisine dair veya iç ve dış özelliklerine ait pek çok özelliğini ortaya koymakla beraber, belki de folklorun en önemli özelliği olan son derece canlı ve dinamik yapısını yahut yaşayışını ele almamaktaydılar. Bu nedenle de metin merkezli halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri doğrultusunda yapılan çalışmaların tamamı yanlış değilse de eksik kalmaya mahkumdur" (2002, 273).

eleştirisi de metinlerin ortak özelliklerinden (yapısal unsurlar, söz sanatları, temalar vs.) yola çıkılarak yapılan bu tür sınıflandırmaların eksikliğini vurgulamaktadır. Diğer taraftan, geleneksel müzikler üzerine yapılan çalışmaların materyal tahlili ile sınırlı olmasını ise yine Çobanoğlu'nun "bu materyallerin tahlili [ve] yorumu için onların geçmişine ait bilgi önemli olabilir, fakat o bilginin hiçbir kısmı folklor formlarının öz varlığı için hayati öneme haiz değildir" (Çobanoğlu 2002, 293) söylemiyle eleştirmek mümkündür.

Bu noktada geçmişten günümüze dek üretilmiş metinlere bakış açımızı, Toelken'in

> "…yerel icrada karşılaştığımız… balladlar ya da hikayeler özellikle uygun bir zamanda sunulan, zaten var olan bir fikrin yeniden ortaya konulmasıdır…bir grubun üyeleri arasında dolaşımda bulunan… ballad ya da masal olmanın prototipleri teknolojik ortamlardan ziyade kültürel durumlarda saklıdır. Bu anlamda kritik görevimiz, bir grup insanda zaman içinde var olan folklor süreçlerini, o grubun kültürel aktivitelerinde üretilen öğelerin karşılaştırmalı bir çalışmasıyla sunmak ve incelemektir" (Toelken, 1996, s.34).

şeklinde ifade ettiği dinamiklerde yeniden kurgulamak ve daha da önemlisi edebiyat ve müzik türlerini iletişim ve bağlam kavramlarına göre yeniden yorumlamak amacımız olmalıdır.

Bağlam kelimesi halkbilimine 1970'li yıllarda, öncülü olan metin merkezli yaklaşımlar üzerine gerçekleştirilen uzun tartışmalar neticesinde girmiş kavramlardan biridir. Bağlam, "bir folklor ürününün… içinde bilfiil yer aldığı son derece özel sosyal durumdur" (Bauman'dan aktaran (Çobanoğlu 2002, 280)) şeklinde tanımlanarak metinlerin kendi başlarına bir var oluş gücüne sahip olmadıklarını belirtir. Türkülerin şive (Ege, Karadeniz, Orta Anadolu), yansıma sözlerin kullanımı (haydulen, öf aman, yeri yeri), bir duruma dair özel niteleme (savaş, kıtlık, mizah, ölüm, güzelleme vs.) gibi metinlerine yansıyan durumları o türkülerin coğrafi bölgelerine, hikayesine ve bir nebze onu oluşturanın zihnindeki düşünceye (ne kadar mümkünse) dair fikir edinmemizi sağlasa da icra edildiği sosyal durumların niteliğine ve dinamizmine dair dolaysız-gözleme dayalı bir fikir vermemektedir.

Bu durumun en belirgin örnekleri, geçiş ritüelleri olarak adlandırılan ve performans unsurlarına geleneksel bir

çerçeve sağlayan geleneksel kutlamaların, içerikleriyle olan bağlantıları ele alındığında ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Anadolu âşık tarzı halk hikâyalerinden Köroğlu'nun anlatımında icra edilen ezgilerin halk hikayeciliği ortamlarından başka Anadolu'nun çoğu yerinde düğünlerde, Cem ritüellerinde ve siyasi arenada kullanımını geleneksel kültürde yaygın bir stereotipi tespit edip, metinsel sınıflandırmalara yeni bir madde eklemek yahut yeni bir sınıflandırma yaratmak amacıyla ele almak anlamsızdır. Aksine, sınıflandırmaların performansların edilgen yapısına aykırı olduğunu söylemek mümkündür. Aynı şekilde, bir oyun havası ile sözleri arasında varsayılan "neşe-neşe" ilişkisi de (günümüzde popüler türkü üreticileri ve diğer kültürel içerik sağlayıcıların başarı formülü de budur!) geleneği ele almada sabit bir paralellik değildir ve bu durumun bilinen en yaygın örneklerinden biri olan "Misget" türküsünün sözlerinde ima edilen hüzünlü hikâyenin onu günümüzde, son zamanlarda medyanın da etkisiyle Anadolu'nun neredeyse en tanınmış oyun havası yapmasına engel değildir. Okuyucunun aklına derhal "kına havası" benzeri, ritüelin doğrudan betimlemesi olarak görülen türküler gelecektir ancak yinelemekte fayda gördüğüm şey, değişimin ne zaman olacağını ve hangi toplumun kına havasını farklı bir tutum, durum ve bağlam içinde kullanacağını görmek için epey beklememiz gerekebileceğidir.

Anadolu'da belirli bir tür altında sınıflandırılıp akademisyenin görüş açısından kaçan yüzlerce örnek bulmak mümkündür. Çalışmamızın son bölümünü türler konusuna ayırdığımız için bu tartışmayı o kısma bırakıyoruz. Bizim aradığımız ise bu dönüştürücülüğün kendisi ve icra ortamlarının neler olduğudur ki böyle bir bakış açısının ortaya koyacağı "yorumlama repertuarının" halk müziği

metinlerinden oluşan "türkü repertuarından" çok daha az olduğu malumdur. Malumun ilâmı olan diğer bir husus ise, herhangi bir tekil çalışmanın bağlamsal açıdan bir ilin, bir ülkenin tüm halk müziği kültürünü ele alamayacağıdır. Bizim amacımız bu bağlamlar ve geleneksel icra ortamları arasındaki ilişkiye yönelik denemelerde bulunmak ve bu girişimlere zemin sağlayacak düşünceleri tartışmaktır.

Çalışmamda icra bağlamları konusunu ve halk müziğinde bağlamsallığın görünümlerini belirli bir çerçevede ele alabilmek için Richard Bauman'ın "Bağlamı İçinde Halkbilimi Alan Çalışması" (1983) başlıklı araştırmasında ortaya koyduğu, bir folklor performansını icra edildiği kültür içerisinde eşsiz kılan nitelikler olarak onların icra bağlamları üzerine geliştirdiği tasnifini kullanacağım.

Bauman, folklorun hammaddeleri olarak görmeye alışkın olduğumuz metinler[in], yalnızca derine yerleşmiş insan davranışının ince ve kısmi kayıtları [olduğunu]; folklorun ne olduğunu anlayacaksak, onu "bedensiz süperorganik şeyler" olarak kavramanın ötesine geçme[miz gerektiğini] ve onu biçim, anlam, varoluş veren bireysel, sosyal ve kültürel faktörler açısından bağlamsal olarak görmemiz gerektiğini; bu yeniden yönlendirme[nin], bizim saha çalışmamızın kapsamını genişletmemizi gerektir[diğini]; folklor üzerine bağlamsal bir bakış açısı[nın], folklor saha çalışması girişimini… basit kelebek toplama yaklaşımından- anakronik antikaların toplanması- çok daha dallı ve karmaşık hale getir[eceğini] ve bu noktada önemli olanın, bir ilişki ağında yer alan temel bir folklor anlayışı (R. Bauman 1983, 362) olduğunu belirtir.

Bauman kültürün bağlamlarını başta anlam sistemleri ve sembollerin karşılıklı ilişkileriyle bağlantılı olan "kültürel

bağlam" sosyal yapı ve sosyal etkileşimle ilgili olarak ise "sosyal bağlam" olmak üzere iki başlıkta ele alır.

Kültürel bağlam başlığı altında;

- anlam bağlamı
- kurumsal bağlam
- iletişim sistemi

bağlamları yer alırken;

Sosyal bağlam başlığı altında;

- sosyal taban
- bireysel bağlam
- durumsal bağlam (1983, 367)

yer almaktadır.

KÜLTÜREL BAĞLAM

Anlam Bağlamı

Bauman, kültürel bağlam başlığı altında "anlam" bağlamını;

> "Folklorla ilgili kültürel bağlamın belki de en temel yönü, anlama sorunu odaklıdır. Başka bir deyişle, bir folklor öğesinin içeriğini, anlamını, "odak noktasını" insanların kendilerinin anladığı şekliyle anlamak için kültür ve topluluk hakkında bilinmesi gereken bilgi nedir? Burada kapsanan anlam boyutları, kültürün kendisinin tüm kapsamı boyunca uzanır. Halkın yaşam tarzının hangi yönleri, folklorlarında açıkça temsil edilir, yansıtılır, dönüştürülür? Folklorik ifadeye şekil verirken karşılıklı bağımlılık, neden ve sonuç, motivasyon ve seçim, eylem biçimleri, sembolik ve metaforik ilişkiler ve diğer anlamsal boyutlar arasındaki ilişkilerin temelinde hangi inanç ve değer sistemleri yatmaktadır? Folklorun genel şekli, üretim ve yorumlama ile ilgili ne tür beklentiler doğurur?" (R. Bauman 1983, 363).

şeklinde tanımlar. Halk müziği metin ve etkileşimlerinin de içinde bulunduğu geniş performans sahasındaki karşılıklı iletişimlerin anlamının böylece toplum hakkında ve performansı etkileyen bilgiler aracılığıyla elde edilebileceğini söyler. Bu bakış açısı, bir türkü metninin farklı zamanlarda yapılan akademik araştırmalarda topluluğun geniş kültürel yaşamı içinde ona atfettiği anlamlar gözetilerek araştırılabilmesinin anahtarıdır. Diğer bir deyişle geleneksel uygulamalardaki performansı topluluğun anladığı gibi anlamamız, bu uygulamanın bütününe hâkim olan ilişkiler bütününü topluluğun kendisi gibi anlamamızla doğru orantılı olduğunu belirtmek mümkündür. Örneğin, dini bir ritüelin içinde icra edilen metinlerin anlamı, hem ritüelin tekrarlama ve bireyselliği kısıtlama üzerine kalıplaşmış yapısının ve hem de topluluğun bütün bu çerçeve içinde oluşturduğu iletişim sisteminde yer alan anlamların kendisidir. Metin, din dışı bir bağlamda kullanıldığı zaman ortaya çıkacak farkı niteleyen şey, anlam bağlamının kendisidir.

Kurumsal Bağlam

İkinci ve anlam bağlamını toplumda daha geniş bir "bağlayıcı yapıya" dayalı olarak okumayı sağlayabilecek bağlam tipi, kurumsal bağlamdır. Bauman kurum kavramını;

> "Kültürel bağlamın daha geniş ama ilişkili bir yönüne, birbiriyle ilişkili düşünsel, davranışsal ve sosyal unsurlardan oluşan, işlevsel olarak organize edilmiş amaçlı bir faaliyet sistemi" (R. Bauman 1983, 364).

şeklinde tanımlar ve kavramı "siyaset, din, akrabalık veya ekonomi kadar geniş kapsamlı veya komşuluk, inisiyasyon töreni, kutlamalar veya yapı inşasına dair törenler kadar kısıtlı olabileceğini söyler. Buna göre, "kurum kavramının temel değeri kültürün yönlerinin nasıl bir araya

geldiğine ve başka ne ile ilgili olduğuna odaklanan analitik bir bütünleştirici kavram" olmasındadır. Kurumsal bağlam, "folkloristin bakış açısına göre, belirli bir öğe veya tür, daha büyük, birbiriyle ilişkili konfigürasyonları oluşturmak için kültürel yaşamın diğer yönleriyle nasıl ilişkilidir? Kültürde nereye uymakta ve nasıl çalışmaktadır?" gibi soruların yanıtlarını almak için önemlidir. Bauman, "bir folklor formunun kurumsal bağlamının araştırılmasının, genel anlamda, o formun kültürdeki yerini bulduğu eylem alanlarını ve kullanımının hizmet ettiği genelleştirilmiş uçları ortaya koyacağını" (R. Bauman 1983, 364) belirtmektedir.

Kenneth Allan kurumları, "bazı toplumsal ihtiyaçları karşılama amacı taşıyan ve dayanıklılık gösteren rollerden, normlardan, statü konumlarından ve değer kalıplarından meydana gelir" şeklinde tanımlamaktadır. Allan'a göre kurumlaşmanın en önemli noktası, "davranışın, kavrayışın ve duyguların toplumda sorgusuz sualsiz benimsenen edimlerin bir parçasına dönüştüğü süreci" ifade etmesidir. Allan'ın özetlediği cümleyle, "bu işler böyledir" (Allan 2020, 45) denilen nokta burasıdır.

Kurum kavramı, bir metnin etrafını saran ilişkiler ağının yapısını görmemizi sağlayan en önemli kavramlardan biridir. Kavram, metnin aksine, performans anlarının neye göre ortaya çıkıp neye göre bir sonraki ifade biçimine geçildiğini; hangi metnin kim tarafından ve nasıl icra edileceğini belirleyen toplumsal ilişkiler bütününü ifade eder. Buna göre, bir metin, yazıya aktarıldığında anlamını okuyucusunun izlenimlerinden; icra anında ise onu icra eden topluluğun kendi içinde geliştirdiği ilişkiler sisteminin dinamik süreçlerinden alır. Dini itikatların, toplumsal bellek görünümlerinin, ritüellerin ve ifadeyi şekillendiren diğer unsurların müzikle nasıl bir araya geldiği sorusu

kurumsal bellek kavramı ile ele alınabilir. Dahası, her türden ihtiyacını toplumsallık içerisinde karşılayan insanın dinamik bir şekilde kurduğu, oluşturduğu tüm kurumlarda folklor formlarının kullanımı incelemeye açıktır.

İletişim Sistemi Bağlamı

Üçüncü ve kültürü bağlamına göre anlamanın önemli adımlarından biri olan iletişim sistemi bağlamı Bauman tarafından şöyle tanımlanmaktadır;

> "…folklor alanının kendisinin halk bakış açısından örgütlenmesi, halk kategorileri sistemleri ve insanların folklorlarını organize ettikleri türler ve konuşma eylemleri için kullandıkları etiketler ile ilgilidir. Burada, kültürün folklorik repertuarını oluşturan etkileyici formların yelpazesini ve insanların aralarında ayrım yapmak veya onları bir araya getirmek için kullandıkları doğal olarak anlamlı terimler ve ayrımlar kümesini bilmek istersiniz. Daha geniş anlamda, toplumun folklorunu oluşturan iletişimsel formlar, kültürün tüm iletişimsel sistemi ile nasıl ilişkilidir? Bu daha büyük anlamlı ilişki sistemleri, her bir form için bir bağlam oluşturur ve içeriği, biçimi, kullanımı ve değerlendirilmesi için kültürel beklentiler ve normlar açısından anlam verir... o zaman soru, belirli bir folklor biçiminin kültür içindeki diğer folklor biçimleriyle nasıl ilişkili olduğudur" (R. Bauman 1983, 364).

İlk elden, bir şeyin müzik olup olmadığının toplum tarafından ona verilen anlama bağlı olduğu imasını ve hangi tür müziğin hangi icra ortamında kullanılabileceğine dair izlenimleri bünyesinde taşıyan iletişim sistemi bağlamını, bireyin/toplumun "ben buradayım/biz buradayız" mesajını vermek için halk müziğini nasıl kullandığını anlamak için önemlidir. Folkloru iletişim biçimi olarak görmenin önemi burada tekrar ortaya çıkarak günümüz "müzik-

birey” ilişkisinin geleneksel müzik düzleminde “müzik-toplum-performans-birey” şeklinde ele alınışını anlamlandırmamızda yardımcı olmaktadır.

İletişim sistemi bağlamı dahilinde Bauman’ın yönlendirdiği “daha geniş anlamda, toplumun folklorunu oluşturan iletişimsel formlar, kültürün tüm iletişimsel sistemi ile nasıl ilişkilidir” sorusu, halk müziğinde yalnızca metinlerin değil metinlerin ortaya çıktığı iletişim ortamlarının bu metinleri nereye konumlandırdığıyla ilgilidir. Bugüne değin gelenek kavramına yüklenen ölü metin taşıyıcılığı misyonunun sınırlarını aşarak bu soru, bir toplumun yahut birbirinden farklı toplumların bir metne yüklediği anlamın ne olduğunu, bu anlamı sağlayan ve metnin içinde bulunması zorunlu olmayan, kültürün diğer biçimleriyle nasıl bağlantılı olduğunu; anlamlar arasındaki farklılık ve etkileşimin nedenlerini sorgulamak için önemlidir.

Üst üste gelen icra anlarının benzerlikleri bizi bildiğimiz bir alan olarak müziğin icra edildiğine şahit olduğumuz ve bir müzikal türe “tür” adını vermemizi sağlayan süreçle buluşturacak; Bauman’ın deyimiyle “daha büyük anlamlı ilişki sistemleri, her bir form için bir bağlam oluşturarak içeriği, biçimi, kullanımı ve değerlendirilmesi için kültürel beklentiler ve normlar açısından anlam verir...” fikrine kavuşturacaktır.

Bu noktanın önemi, mevcut müzik eserlerini hangi ortak yönleri dolayısıyla bir türe/sınıfa dahil edebileceğimizin de ötesinde, bu iletişim bağlamı dahilinde üretilebilecek eserlerin toplumsal beklentiye uygun olmasını sağlayacak olmasıdır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, müzikal türün bir sonraki icrasının öncekiyle aynı olmasının, türün kendi yapısal özelliklerinden (ritm, ezgi, makam vd.) dolayı değil, iletişim bağlamının sürekliliğinin metin üzerindeki devamlılığı sağlamasından dolayı olduğu fikridir. Dahası,

edebi bir üretim olarak müziğin temaları, bu temaların nasıl bir araya getirilebileceği, hangi temalarda değişiklik yapılıp yapılmayacağı, eserin formül kullanımına açık olup olmaması gibi hususlar da bu temelde değerlendirilebilecektir.

Bu yönüyle, örneğin bir Semah, belirli bir sosyal temel ve kurumsal bağlam dahilinde (geleneksel) iletişimsel bağlamda (Cem ritüeli) ele alındığında "kutsal" sayılabilirken aynı semah farklı bir iletişim bağlamında (dinleti) "seküler" olarak görülebilecektir. Böylece bir eserin kutsal bir algı dahilinde icra/edime sahip olup olmadığını belirleyecek olan şey iletişim ortamının kendisi olacaktır.

SOSYAL TEMEL

Kültürel bağlamlar bu üç madde altında ele alınırken toplumsal yapının kültürle olan ilişkisine daha fazla eğilecek olan bağlamlar, sosyal bağlam altında ele alınan bireysel durumsal ve doğal bağlamlardır. Bauman bu bağlam grubunu açıklamadan önce "sosyal temelden" ne anlamamız gerektiğine dair aşağıdaki ifadelere yer verir;

> "Sosyal temel; folklorun sosyal tabanı-mevcut olduğu grup veya kolektivite-sosyal bağlamının önemli bir yönünü temsil eder. Burada, sosyal kimliğin hangi özelliği (özellikleri) ile ilgili belirli bir parçanın veya folklor gövdesinin geçer akçe olduğunu soruyoruz? Folkloristlerin son tartışmalarının çoğu "halk kim?"esasen bu noktaya hitap ediyor. Ondokuzuncu yüzyıl folkloristleri için cevap sadece köylülerdi, ancak çağdaş folkloristler folklorun sosyal temeli hakkındaki görüşlerini "en az bir ortak faktörü paylaşan herhangi bir grup insana" genişlettiler" (R. Bauman 1983, 365).

Sosyal temelin halkbilimi ve halk müziği çalışmaları için önemi, geleneksel müziğin geleneksel toplumlardaki otur-

muş, kalıplaşmış yapısının yanında günümüzde, Bauman'ın da referans olarak kullandığı "Halk Kimdir" sorusuna verilen yanıtlara; özellikle Alan Dundes'ın 1977 tarihli çalışmasıyla simgeleşmiş bulunan, aralarında en az bir müşterek unsurun bulunduğu kitlelerde halkbilim araştırması yapmanın ve anlamların toplumdan bireye aktarımı ve bireyin nasıl şekillendiğini anlamanın yolunu açmasıdır. Kalıplaşmış geleneklerin yanında kent toplumlarında, çok kültürlü toplumlarda, müziğin alışıldık "geleneksel icra" ortamlarından farklı ortamlarda nasıl değerlendirilebileceğine dair soruların sorulmasını teşvik eder.

Halk müziği gibi büyük bir yekün ve yaşayan ifade biçimi karşısında entelektüel ilk tepkimiz, onun kendi içinde birbirinden farklı duran görünümlerini tanımlamaya yarayacak bir tasnif sistemi geliştirmek yönünde olmuştur. Bunu gerçekleştirirken tercih edilen ilk yöntemin, müziği "halk müziği" olarak adlandırmak olduğunu görmek mümkündür. Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte politik amaçlarla belirginleşen halk-seçkin/okuryazar-okuma yazma bilmeyen/sözlü kültür-yazılı kültür/popüler kültür-yüksek kültür gibi ayrımlarla anlamlı kılabileceğimiz bu ayrımın amacı, üretim biçiminin ait olduğu insan grubunu belirleyebilmektir. Her tasnifte olduğu gibi bu tasnif de genelleyici ve büyük ölçüde bütün bağlamları reddedicidir ki öncelikle kültürün türlerden ziyade iletişime dayalı bir şekilde, iletişim olarak kültür kavramıyla birlikte ele alınabileceğini reddetmektedir.

Sosyal temel, halk müziği araştırmalarında ilk olarak bir arada yaşayan toplumların etrafını saran "fiziki coğrafya", "etnik köken", "dil grubu", "inanış grubu" olarak ele alımış gözükmektedir. Halk müziğinin büyük araştırma dönemlerinde oluşturulan sosyal temel algısı, kültürü bir kod; müziği de bu kodun bir parçası yahut birleşeni olarak ele almış

ve yukarıda belirttiğimiz sınırlar içinde paylaşımda bulunanların aynı icra ortamında, aynı metne, aynı tepkiyi verdiğini dogmatik olarak kabul etmiştir. Bu "dönemsel" sosyal temel önkabulünün ortaya çıkardığı eserler "Ankara Halk Müziği, Artvin Halk Müziği vd., Bektaşilerde Müzik, Alevilerde Müzik gibi büyük repertuar eserleridir ve sosyal temelin ele alınmasında yalnızca fiziki koşulların, coğrafi bölgenin yahut etnik kökenin tarihinin, dini itikadın kurallarının açıklanmasıyla yetinilip elde edilen verilerin performansları açıklaması; diğer bir deyişle verilerin, ele alınan konuyu okuyanın zihninde tamamlaması beklenmiştir.

Bauman'ın dikkat çektiği üzere "sosyal kimliğin hangi özelliği ile ilgili belirli bir parçanın veya folklor gövdesinin geçer akçe olduğu" sorusu, bağlamı anlamak için öncelikle ele alınması gereken sorulardan biridir. Sorunun altında yatan "iletişim" imasını da dikkate alarak bir toplumda bir folklor ürününün (bu çalışma özelinde müziğin) iletişimsel, kurumsal, bireysel ve anlamsal bağlamlarının ancak çerçevesi çizilebilecek böyle bir topluluk içinde anlam bulması mümkündür. Bunun nedeni basittir, bir toplumda zaman ve mekân içinde iletişim halinde bulunan insanların bir folklor metnine yükledikleri anlamlar, diğer toplumların veyahut aynı toplumun sonraki nesillerinin yüklediklerinden farklı olabilir ve böylece bir metin üzerinden görmeye alıştığımız sabit anlam çerçevesi yerine kültürel ifadenin çoklu anlam dünyası ortaya çıkarılabilir. Böylece, bir toplumda iletişim halinde bulunanların sayısı, sınırsız ve süreklidir ki halk müziği dinamiği de böyle bir sosyal temelde incelenmelidir. Böyle bir yaklaşım hem görmeye alışkın olduğumuz durağan görünümlü toplumun içindeki çocuk, kadın, yaşlı gibi dinamik statüleri ele alabilmeyi ve hem de toplum değiştikçe metinlerin anlamlarının değişebileceğini görmeyi sağlar.

Bireysel Bağlam

Bauman bireysel bağlamı;

> "Folklor, sosyal grupların kolektif ifadesi ise, aynı zamanda onu kullanan bireylerin kişisel ifadesidir. Sosyal gruplar ve sosyal yaşam, bireylerin folkloru edindikleri ve kullandıkları bağlamı oluşturduğu gibi, bir bireyin yaşam tarihi ve bir bireyin repertuarının yapısı ve evrimi, folklorun insan yaşamındaki yerini anlamak için önemli bağlamsal çerçeveleri temsil eder" (R. Bauman 1983, 365).

şeklinde tanımlar. Halk müziğinde, alışıldık bazı bilgi çerçeveleri vardır ve bu çerçeve toplumu bütün olarak görmek üzerine kuruludur; diğer bir deyişle, bireye kapalıdır. Bireyin, en iyi durumda araştırmaların yahut medyatik kültürler tarafından ön plana çıkarılarak "şöhret" olması durumunda ele alındığını görmek mümkündür. Neşet Ertaş, Âşık Veysel, Mahzuni Şerif gibi isimlerin içlerinde yaşadıkları kültürden ne kadar beslendiklerini ele alan halk müziği araştırmaları bu bağlama örnek olarak verilebilir. Bauman;

> "Bir kişinin repertuarındaki herhangi bir öğe için, nasıl ve ne zaman öğrenildiği ve hem sosyal (örneğin, rol uygunluğu) hem de bireysel (örneğin, kişisel zevk) hangi faktörlerin, herhangi bir zamanda repertuarın aktif veya pasif bir parçası olarak statüsünü etkilediği gibi konuları verimli bir şekilde araştırabiliriz. Bir bütün olarak repertuarla nasıl ilişkilidir? Hangi seçici faktörler ve örgütlenme ilkeleri, yine hem sosyal hem de bireysel, bireysel repertuara yapı kazandırır?" (R. Bauman 1983, 365).

şeklindeki soruları bir halk müziği çalışmasının bireye yönelmesinin araştırmayı nasıl zenginleştirebileceğinin önemine dikkat çeker.

Durumsal Bağlam

Sosyal bağlamın ikinci maddesi olarak, gelenekten ve onun alışıldık aktarım ve yorumlama biçimlerinden uzaklaştıkça ortaya çıktığını hissedebileceğimiz durumsal bağlam, yukarıda belirtildiği üzere topluluğun kültürü kendilerine ait hangi özelliği hangi icra ortamında ve nasıl ifade etmek için kullandıkları sorularını yöneltmek için kullanılabilir. Bauman durumsal bağlamı;

> "Sosyal yaşamın fiili işleyişinde kullanımdaki folklorun etnografik çalışması. Buradaki temel referans çerçevesi ve açıklama ve analiz birimi iletişimsel olaydır. (Olay terimi, eylem için anlamlı bir bağlam oluşturan, davranış ve deneyim akışının kültürel olarak tanımlanmış, sınırlı bir bölümünü belirtir.) Son folklor literatüründe anlatılan folklorik olayların bir örneği, kamusal alanda sosyal karşılaşmaları, kadın rap oturumlarını, aile toplantılarını, blues performanslarını ve hatta telefon görüşmelerini içerebilir" (R. Bauman 1983, 365).

şeklinde tanımlayarak geniş bir çerçevede örneklendirir. Bu noktada hem toplulukların kim oldukları ve hem de folklor unsurlarının kullanımlarındaki çeşitlilik dikkat çekici derece fazladır ve halk müziği araştırmalarını kısıtlı kaldıkları zihinsel çerçevelerden kurtarmak ve performans anının kendi dinamiklerine odaklamak için idealdir. Bauman bu sınırsızlığı;

> "Folklorik olayların yapısı, fiziksel ortamını, katılımcıların kimlikleri ve rollerini performans için kültürel alan kurallarını, etkileşim ve yorumlama kurallarını ve kültürel bir sahne olarak olayın kendisinin alışıldık senaryosunu ortaya koyan eylemler akışını içeren sayısız durumsal faktörün birleşiminden meydana gelir" (R. Bauman 1983, 365).

şeklinde tanımlar. Bauman, "…Kültürün her alanında olduğu gibi, genelleştirilmiş etnografik tanımlamaya yatkın, folklor olayları için gelenekselleştirilmiş, kalıplanmış bir organizasyon" olduğunu; aynı zamanda, her olayın performansta kendine özgü koşullara bağlı olarak benzersiz ve ortaya çıkan bir yönü olacağını belirtir. Bu faktörler, performans için öğe seçimini, bunların kullanımında kullanılan stratejileri ve sıklıkla ortaya çıkan metnin şeklini ve belirli durumun yapısını koşullandıracaktır. Ayrıca genelleştirilmiş kültürel anlamlarının ötesinde, kullanılan folklor öğelerine bir anlam boyutu da vereceklerdir". Böylece "durumsal bağlama yönelmek, bir hikâyeye ya da şarkı ya da atasözüne, nihai icrasında ve iletişimde bulunan insanlar tarafından kullanıldığı için, bu özel icrasında ne anlama geldiğini sormayı gerektirir" (R. Bauman 1983, 366).

Doğal Bağlam

Doğal bağlam ise Bauman'ın kültür araştırmacılarına "değişimi gözlemleyebilmek" için başlangıç noktasının neresi olacağına dair verdiği bir ipucudur. Bauman, doğal bağlamı şu şekilde tanımlamaktadır;

> "Halkbilimicler bir foklor formunun, ilerleme yahut bir folklorcunun müdahaleci varlığından önce ideal formda bulunan, sözde "doğal bağlamında" ısrarcı olmak için inatçı bir dürtü ortaya koydular. Şeylerin eskiden olduğu biçimine yönelik meşru bir tarihsel ilgiye, ya da folklorist orada bulunmadığında bir toplulukta işlerin nasıl yürüdüğüne dair etnografik bir ilgimiz olduğu sürece doğal bağlamları hesaba katmaya çalışmak yararlıdır. Ancak, kavram, gelenekselci doğal bağlam anlayışımızdan herhangi bir sapmanın doğal olmadığı ve folklor kapsamı dışında olduğu, bir şarkının bir elektro gitarla birlikte kullanıldığında kirlendiği

> fikrini teşvik ederse, hızla verimsiz hale gelir. Yenilikler olur, değişiklikler olur. İnsan ifadesinde süreklilik çizgileri aynı zamanda değişim çizgileridir" (R. Bauman 1983, 366).

Son olarak Bauman, bağlamsal okuma için;

> "Bağlam içinde folklor alan çalışması çok yönlü bir girişimdir. Etkin bir şekilde yapılması için, bağlamsal boyutun doğrudan ele alınması, saha araştırmasına başlangıçtan itibaren merkezi bir odak noktası olarak dahil edilmesi, sadece tamamlayıcı bilgilerin artık veya ikincil kategorisinin statüsüne indirgenmesi değil, analizin daha sonraki bir aşamasında folklor materyalleri ile ilişkilendirilmesi veya birleştirilmesi gerekir" (R. Bauman 1983, 366)

uyarısını yapar. Bu uyarının anlamı bağlamsal okumanın alandan elde edilmiş metinlere masabaşında bağlamlar yahut daha da kötüsü fonksiyon/işlevler yüklemek değil, alana inecek bir halk müziği araştırmasının amacını ilk olarak "bağlamları" elde etmek olarak belirlemesi gerektiğidir.

Sonuç olarak Bauman folkloru, özünü tanımlayan bağlamsal ilişkiler ağı açısından anlamaya çalışan bir saha çalışmasının yukarıda özetlenen altı geniş odak etrafında organize edilmesinin yararlı olacağını belirtir ve kısaca bağlamlar ve kültür üzerine temel soruları şu şekilde özetler;

1. Anlam bağlamı (bu ne anlama geliyor?);
2. Kurumsal bağlam (kültüre nerede uyuyor?)
3. İletişimsel sistemin bağlamı (diğer folklor türleri ile nasıl ilişkilidir?);
4. Sosyal taban (ne tür insanlara aittir?);
5. Bireysel bağlam (bir kişinin hayatına nasıl sığar);
6. Durumun bağlamı (sosyal durumlarda nasıl yararlıdır?). (R. Bauman 1983, 367)

4. GELENEKSEL MÜZİK VE TOPLUM İLİŞKİSİNDE TEMEL KAVRAMLAR

Müziğin, bağlamların onlara verdiği beklentileri karşılama niteliğinden dolayı ortaya çıkan yapısal özelliklerini ve bu yapısal özelliklerin farklı bağlamlarda farklı anlamlara açık olabileceğini bir önceki bölümde ifade etmiştik. Bu bölümde amacımız, müziğin toplumsal iletişim içerisinde aldığı şekle ve anlama bilim alanında kullanılan temel bazı kavramlar aracılığıyla daha yakından bakmaktır. Bu, geleneksel müzikle ilgili tesbit edilmiş teknik ve kültürel bilgilerin ve bu tesbitlerin hareket noktalarının da akademik tartışmaya dahil edilebileceği anlamına gelmektedir.

Geleneksel müziklerin en büyük özellikleri, onları dışardan tanımamıza ve diğer müzik türlerinden ayırt edebilmemize yarayan göstergelerinin olmalarıdır. İyi bir dinleyici, Anadolu'da belirli bölge, topluluk, kişi ve konularla (temalarla) özdeşleşmiş müzikleri hem konuşma dili hem metin ve hem de müzikal özelliklerden yola çıkarak tanımlayabilir. Yalnız, bilinebilirliğin, yine yalnızca yapısal öğelerle ve dışardan yapılan tanımlamalarla ilgili olduğunu hatırlatmakta fayda vardır.

Anadolu'da Türk halk müziği denildiğinde ilk olarak, eserlerin üretimi ve icrası bakımından aynı sözlü kültürel mekanizmayı paylaşan büyük bir dil topluluğunun sanatsal üretim ve tüketim biçiminin bu bölgedeki devamlılığını ifade ettiğimizi söyleyebiliriz. Bu manzaraya ekleyeceğimiz asıl önemli şey ise, yapısallıktan ziyade, bu yapıtla-

rın üretim ve tüketimlerinin toplumsallığı üzerine söylenebilecek olanlardır ki bu toplumsallığı müzik alanında ele alındığı kavramlar özelinde tartışabilmek için anlama ve karşılaştırma zeminleri yaratmak gerekmektedir. Diğer bir deyişle müziğin, tarihin her döneminde ve günümüzde icra edildikleri topluluklar açısından eşsiz olduğunu, diğer topluluklardan belirgin açılardan farklılaştığını ve topluluklara ait anlamların birbirlerinden farklı olduklarını ifade etmek için ihtiyacımız olan söylemsel zemini "kavramlar" üzerine kurabileceğimizi ifade edebiliriz. Bu noktada kavramlar, kültürün ifade edilme biçimlerini soyut bir zeminde buluşturarak benzerlik ve farklılıkların somut tezahürlerini yoruma açık hale getirmektedirler.

Belirgin bir dizge üzerinden, bu çalışma özelinde ele almakta fayda gördüğüm ve geçmiş çalışmalarla güncel çalışmaları bir zeminde buluşturabilecek kavramlar halk, yöresellik, anonimlik ve tür kavramlarıdır. Amacım, bu kavramları tek başlarına, sözlük anlamlarıyla ele almak değil; bu çalışmanın süregelen çizgisi içerisinde müzik-toplum ilişkisi içerisinde tartışmaktır. Öncelikle, kültür kavramı ile yukarıda yer verdiğim kavramlar arasındaki ilişkiyi sorgulayıp sonrasında ele aldığım kavramları somutlaştırmak için örnekler vermeye çalışacağım. Bu manzarayı tamamlamak için kullanacağım temel renkler ise toplumsal, edebi ve müzikal renkler olacaktır.

4.1. Halk Kavramı ve Müzik

Almanca Volkslied'in tercümesi olarak dilimize kazandırılan halk müziği kavramı bir bütün olarak Anadolu'da icra edilen sözlü kültürel müzikleri kapsayarak tümüne ev sahipliği yapmaktadır. Kavram, dini, dünyevi, kurumsal, bölgesel, tarihi, güncel ve küçük-büyük toplumsal tüm müzik icralarını bünyesinde taşıyarak öncelikle hangi tür

müziğin ifade edildiğini, diğer müziklerden farklarının ne olduğunu ve bu müziğin sahiplerinin kimler olduğunu işaretlemek için kullanılır. Bu yönüyle kavram, kültürü bir kimlik olarak ele alır ve yerine göre diğer toplumlardan ve yabancı kültürlerden etkilenmemişliği de ima eder. Kavramın ve kavramlaştırmanın etkisi, bu kavramla anılan tüm müziklerin sahiplerini ortak bir kimlik çatısı altında toplama iddiasının bulunmasıdır ve bu nedenle kültürel dinamikler, tanımlayanın bakış açısına göre yorumlanabilecektir.

Büyük "halk" kavramı altında ele alınan toplulukların, nostaljik ve romantik tanımlamalar dışında müzikle olan bağlantılarının ne olduğu sorusu genelde ihmal edilmiş yahut müziğin yerine getirdiği varsayılan bazı işlevler (duyguların aktarımı vs.) ön plana çıkarılarak üstünkörü ve icra bağlamlarını görmeyen büyük yorumlamalarla üzeri örtülmüştür. Bu durumda halk ve müzik arasındaki ilişki çözümlenmez; dönemin fikirlerinin ve dolayısıyla ideolojisinin ihtiyaç duyduğu ve onayladığı şekilde derlenmeye ve tanımlanmaya devam edilir.

Halk kavramı 19. yüzyılda, diğer ulus devletlerde de yaygın olduğu üzere, formal-yazılı eğitime dayalı kültürel bir yaşantıya sahip oldukları kabul edilen yüksek tabakanın dışında kalan toplumları ve bilginin gelenekselliğini nitelemek üzere kullanılmaya başlanmıştır. İşaret ettiği toplumların modernite, sanayileşme, kentleşme ve kurumsal eğitim araçları karşısında bilişsel ve sosyal olarak etkilenmemişliğini ve ortak sözlü kültürel üretim-tüketim süreçlerini ima etmesinden dolayı ne topluluklar ne de edebi üretim süreçlerinin bilimsel araştırma nesneleri olarak tanımlanmasına ihtiyaç duyulmamıştır. Alan Dundes, 19. Yüzyılın temayülü olarak gördüğü bu tanımlama evresini şu şekilde tarif eder;

> "Halk teriminin ondokuzuncu yüzyıldaki çeşitli kullanımlarında görülen çok ciddi bir problem, bu terimin kaçınılmaz olarak bağımsız bir yapıdan ziyade, bağımlı bir yapı olarak tarif edilmiş olması gerçeği altında yatar. Başka bir ifadeyle, halk daha başka kümelerden oluşan gruplara tezat olarak tarif edilmiştir. Halk, aşağı tabakayı oluşturan, genel nüfus içinde bir sürü, bayağı ve kaba bir grup ve aynı toplumun seçkin tabakası (elite) ile tezat teşkil eden bir insan grubu olarak düşünülmüştür" (Dundes 1998, 139).

Bu ilk tanımlama döneminde halkı akademik anlamda ele almak için gereken formüller daima yan yollara sapılarak edebi içerik, tür, bilimsel tasnif gibi yapısal unsurlardan yola çıkılarak çizilmiştir. Burada halk, bir arada yaşayan ve modernitenin olumsuz getirisi olarak kabul edilen bireysellik tuzağına düşmemiş yığınlar olarak hayal edilmiştir. Bu tanımlamaların içinde halkın küçük-büyük topluluklardan meydana geldiği ve kendi içinde farklı birimler meydana getiren statü ve gruplardan oluştuğu görmezden gelinmiştir. Dahası halkın, toplumsal iletişimi kültürel ifadeler aracılığıyla yaratan, sürdüren ve paylaşan doğasına dayalı bir tanımı henüz ele alınmadığı için kültürün iletişimle olan bağlantısı göz ardı edilmiş ve böylece halk müziği için sınırlar, yapısal unsurların paylaşımında ortaya çıkan "benzerliklerle" ele alınmaya çalışılmıştır. Böylece, bir taraftan aynı coğrafi sınırlar içinde yaşayanların aynı müzikal unsurları aynı sosyal durumlarda kullanmaları ve diğer taraftan müziğin üretiminin sözlü kültürel doğasının ortaya koyduğu yapısal gereklilikler ve benzer üretimler yeterli görülerek hem coğrafi, dilsel ve bölgesel sınırlar ve hem de ifadelerin üst üste gelişlerini işaret eden edebi türlere dayalı sabit tasnifler yerleşik değerler halini almıştır. Anadolu'da halk müziği

de bu ses ve icra benzerlikleri üzerine geliştirilen halk müziği teorisine göre kısımlara ayrılmıştır.

Bu manada halk, Andy Bennet'in (2013) ifadesiyle, dolaşımda bulunan bilgiyi iletişimin yalnızca alıcı tarafı olarak edinen, ebleh bir güruh olarak görülür ve kültür, bugünün terimleriyle bilgisayarlara ne yapması gerektiğini emreden bir yazılım olarak hayal edilir. Toplum içinde kültür nesilden nesile aktarılan ancak aktarıldığı sırada onu kullananlar tarafından hiçbir şekilde değişikliğe uğratılmadan diğer nesle devredilen bir bilgidir. Diğer taraftan, içerikten bağımsız olarak, halkın sanatsal üretimi, halkın "imgelenmesinde" kullanılan "saf" ve "temiz" (?) gibi kavramlar aracılığıyla yarı-kutsal süreçler olarak ele alınmıştır.

İlk ve yerel halleriyle halkı tanımlamak ve yaşam biçimlerinin ürünü olan sanat eserlerini tespit edip metne, görüntüye, kayda kavuşturmak ilk araştırma dönemleri için başarılı addedilen bir girişimdir ve böylece "kaynağın tespiti" aslında "kaynağı bir yere sabitlemek" anlamına da gelecektir. Kaynak, günümüzde "organik" teriminin ima ettiği üzere şehrin kirli havasından, beton yapılarından ve yapaylığından (yapaylık burada farklı kültürlerin yeni iletişim biçimleri ve yeni içeriklerle oluşturdukları yepyeni iletişim anları olmalıdır) uzak; doğal, kendi kendine, insan yardımı olmadan akabilen bir su kaynağını ima eder ve halk müziği araştırmalarında karşılığını "otantik" terimiyle bulur.

Derlenen halk müziği repertuarlarının da bu "kaynak ve kolları" betimlemesini tematik ve melodik olarak onayladığı görülür. Yöre temelli halk müziği çevrelerinin melodik yapılarında benzerlikler mevcuttur ve bu benzerlikler örneğin "Silifke halk müziğinin melodik analizi" gibi

çalışmalarla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Melodik benzerliği nasıl yorumladığımıza yahut ne zaman, nasıl derlediğimize bağlı olarak değişebilecek olan bu müzikal çevre teorilerinin temelini yorumladığımızda yalnızca coğrafi sınırlar, toplumsal yalıtılmışlık, farklı kültürlere uzaklık, etnik süreklilik gibi kavramlar ortaya çıkmaktadır. Burada gerçekleşen şeyin, melodilerden yola çıkılarak halk portreleri çizmek olduğunu söylemek mümkündür. Benzerliği sağlayan müzik iken benzerliğin toplum bilimleri açısından yorumlanması için içerik sağlayan şey, araştırmacının-ilgilinin kendi yorumsal yeteneğidir.

Bu tanımlama çabalarının müziği, üretim ve iletişim süreçleri içersinde görememelerinin nedenlerinden biri, anlama ve yoğun betimleme gibi bir problemlerinin olmamasından ziyade, iletişim halinde olan grupların boyutlarını akademiyi çevreleyen "büyük anlatılardan" dolayı tam olarak kestirememeleridir. Kenneth Allan, kültür araştırmalarında büyük halk teorilerinin, kültür bilimin akademideki kurucu isimlerinden Durkheim'ın toplum tanımına dayalı olarak geliştiğini belirterek bunun nedeninin, toplumsal bağların kültür tarafından sağlandığının düşünülmesi olduğunu ifade eder (Allan 2020, 29).

Örnek olarak, bir ilin veyahut yüksek popülasyonlu bir inanç grubunun müziğinin tüm usnurlarını yan yana zikredebilmek halihazırda fanteziden öte gidemez. Bilimsel bir araştırma olarak ele alındığında konunun bütçe ve örneklem problemleri bir kenara, küçük gruplardaki artistik iletişim olarak folkloru incelemek, bir gruptaki iletişimi yorumlamak üzerine kuruludur. Dahası, bırakın ili, bugün halk müziği "yöre" gibi, bünyesinde, örneğin 7-8 ili, kimi zaman da daha az ya da fazlasını barındıran soyut bir coğrafi kavram üzerinden tasnif edilmektedir. Büyük anlatılar çağına ait büyük müzik çevreleri fikri, bu çevrelerde yaşa-

yan insanları “hayal etmeyi”; Benedict Anderson’un (2015) tabiriyle, “hayal edilmiş cemaatler” yaratmayı beraberinde getirmektedir.

Yapısal öğelere dayalı bu yüzeysel okumaların, müziği görmeyi kolaylaştıran tarafları da yok değildir. Müzikal sese ait verilerin ötesinde, edebi içeriklerin kullanımında benzerliklerin olması, halkı ele alabilmek ve niteleyebilmek için somutlaştırılabilecek noktalar yaratarak “tür” gibi pek çok kavramı edebi ve ideolojik anlamlarıyla birlikte müzik konusuna dahil eder. Burada, bir bütün olarak halkın, belirli bir durum karşısında duygularını ortak bir şekilde ifade etmeleri savı metinler üzerinden doğrulanmaya çalışılır ve metinle kolektif duygulanımlar ve ifade edilişleri arasında bağlantılar kurulur. Bu noktada söylemler, “Anadolu halkı duygularını türkülere işlemiştir” şeklinde genelleyicidir ve belirli bir konunun, bir duygunun, edebi bir karakterin eylemlerinin “icra edildiği anda tanımlanan” etkilerle bütünleştirilerek değerlendirildiği görülür. En klasik örnekleri arasında, örneğin, Köroğlu anlatmalarının kahramanlıkla özdeşleşmesi-özdeşleştirilmesi verilebilir.

Edebiyat ve müziğin türler ve büyük bölge teorileri üzerinden ele alınması, performansa dayalı analizlerin de bir tarafını oluşturarak, topluluklar arasında bulunan kültürel ifade ortaklıklarının görülebilmesini sağlar. Bugün, örneğin, Zeybek türküsü yahut dansı denildiğinde performansın temel algı çerçevesini oluşturan tarihi ve toplumsal birikimi görmezden gelmek yalnızca içeriden değil, aynı zamanda dışarıdan da beslenen toplumları incelerken doğru referans noktasını kaçırmak anlamına geleceğinden dolayı, objektif olmayı imkânsız hale getirecektir. Burada yine bir ifade sistemi olarak kültürel uygulamaların geçmişle olan bağlantısını “kimlik” üzerinden okuma ima edilmektedir.

Problem elbette burada da bitmiyor. Dundes'ın belirttiği üzere "halk tarifinin köylü anlamında dar bir şekilde kullanılışının devamında… şehir toplumu da dışarıda bırakılmıştır" (Dundes, Halk Kimdir 1998, 142). Şehir toplumunun "merkezin çevresindeki tüm müzikal icraların bir arada bulunduğu bir pota, bütünü temsil kabiliyeti yüksek melez bir merkez" olarak görülmesi tehlikesi bir yana, halk müziği araştırmalarında şehirler uzun dönem "kaçınılması gereken" yerler olarak görülmüştür. "Köy" ve benzeri yerleşim yerlerindeki toplulukların kimileri tarafından hiç olmazsa kısıtlı iletişim yapılarından dolayı tarihi devamlılık ve saf kültür anlayışıyla kabul edilebilir bir halk müziği kaynağı olarak görülmeleri mümkün iken; şehir kültürleri için geçerli kültürel kabul genellikle "görmezden gelmek" yahut "bozulmuş olarak kabul edilmek" şeklindedir[19]. Elbette bu durum Cumhuriyet'in kuruluşunu takip eden ilk araştırma yıllarından sonra çok yavaş da olsa değişmiştir. Ancak, Türkiye'de şehir, özellikle 1950-60'lı yıllarda köyden kente göçün etkisiyle kendine has kültürel dokusundan (ister yüksek kültür anlamında, isterse de şehrin kendi dinamikleri bağlamında olsun) ziyade köylü kültürlerin şehrin farklı bölgelerinde kümelenmeleriyle yerel diasporalara sahne olmuş ve bu verimli araştırma ortamı da aynı kaygılarla görmezden gelinmiştir. Dundes'ın deyimiyle "burada bir defa daha halk, yüksek sınıf ve şehir merkezine tezat olarak tarif edilmiştir"

19 Örneğin, 2019 gibi yeni tarihli bir çalışmada etnomüzikolojide araştırma yapılacak "alan" kavramının şu şekilde tanımlandığını görmek mümkündür: **Alan/ Saha** (İng. field): Alan, yöntemsel bakımdan araştırma ve analiz yapılması için gerekli olan ve özellikle etnografik verilerin toplanması amacıyla araştırma ve gözlem yapılan mekândır. Alan, kırsal bir bölge, bir şehir varoşu ya da avcılık ve toplayıcılıkla geçinen insan kümelerinin bulunduğu ücra bir bölge bile olabilir. Alan, folklor, antropoloji ve etnomüzikoloji gibi disiplinler için temel veri kaynaklarından biridir (Dönmez 2019, 14)

ve George Foster'ın "Halk Kültürü Nedir" adlı makalesinden alıntıladığı şekliyle

> "Amerika Birleşik Devletleri, Kanada, İngiltere ve Almanya gibi ülkelerde gerçek halk kültürünün varlığından söz etmek çok zordur ve mümkün değildir; ancak bu ülkelerde kıyıda, bucakta kalmış bölgelerde sadece marjinal tezahürler vardır. Bütün bu alanlarda endüstrileşmeye doğru yönelen modern dünyanın arayışları ışığı altında yeni halk kültürlerinin doğacağı da pek mümkün görünmüyor" (Dundes, Halk Kimdir 1998, 143)

beklentisine benzer bir sonuç beklenmektedir.

Coğrafya ve iletişim sınırının genişlememesi şartlarının yanında bazı istisnai toplulukların, halk müziği araştırmalarında önceden beri farklı bir şekilde dikkate alındığını söylemek mümkündür. Bu toplulukların başında, öncelikle büyük resmin dışında kalan, "harici" topluluklar gelmektedir. Türkiye'de özellikle dini, etnik ve toplumsal kimlikleri nedeniyle marjinal, tehlikeli, konu dışı olduğu varsayılan topluluklar bu gruptadır. Aleviler, Tahtacılar, Abdallar, Çingeneler kimi zaman ritüellerinin; yetmezse topluluk biçimleri ve özgün kimlikleri dolayısıyla bu gruba alınarak "öteki" olarak nitelendirilmiş; uzun zaman araştırılmaya değer görülmeyerek karşılaştırmalı kültür araştırmalarının ortaya çıkarabileceği bilimsel vizyon olasılığının önü kesilmiştir.

Büyük toplum anlatısının temelini oluşturan köy çevresinin bildik görünümünden farklı manzaralar sergileyen performans gruplarının da ayrı bir dikkatle, halk müzikleştirilerek ele alındığı görülmektedir. Şehir merkezlerinde görülen bu topluluklarda farklı olan, sanat müziği kullanımına yakın duran topluluklar olmalarıdır. Bu topluluklar yazılı kültür zihni ürünlerini sözelleştirilerek icra

etmektedirler. Bu gruba yaren, barana, kürsü başı, sıra gecesi gibi örnekleri vermek mümkündür.

Özetlemek gerekirse, halkın müzikle olan ilişkisini uzun dönem önce tanımlanarak sabit hale getirilen "halk" kavramı altında ele almak, toplum ve sanat ilişkisini anlamada çoğu noktaya değinmeyi engellemekte ve subjektif çoğu noktanın da ön plana çıkmasına neden olmaktadır. Halk müziğini bu doğrultularda ele almak, halk müziğinin varlığının ortaya koyduğu manzaranın böyle olmasından çok, onu ele alanların hangi bakış açılarına sahip olduğuyla alakalıdır. Müzik ve toplum ilişkisi, toplumu tanımlamakla ve onu toplum olmanın dinamikleriyle (kimlik, yabancılaşma, kültürlenme vs.) birlikte sorgulamakla mümkün olabilir. Aksi taktirde Dundes'ın da uyardığı şekilde "Halkı okur-yazar olmayan, taşralı, kaba köylüler şeklinde tarif eden ondokuzuncu yüzyıl tarifi modern halk bilimciler tarafından da kabul edilmiş olsaydı, buna bağlı olarak böyle bir halk bilimini yapmak çok sınırlı ve gelişigüzel bir operasyon olurdu ve halk bilimcilerin disiplini, kendi kendini unutan halkı zamanla takip ederek kaybolabilirdi" (Dundes, Halk Kimdir 1998, 143).

Bu doğrultuda, kırsalda kalan halk müziği de hayallerdeki otantikliğini, Jean Baudrillard'ın tabiriyle[20] etnografyaya borçlu olacaktır (Baudrillard 2020, 22). Dundes'ın halk ve kültürü arasındaki ilişkiyi görmek için teklifi, halkı değil halk kavramını yeniden tanımlamaktır ve onun tanımında halk köylü-şehirli, cahil-okumuş, popüler kültür-yüksek kültür gibi ayrımlarla değil paylaşılan bilginin niceliğiyle ele alınmalıdır. Dundes'ın teklifi şu şekildedir;

20 Baudrillard "vahşilik" olarak belirtir.

> "Ben halkı şu şekilde tarif ediyorum; "Halk terimi en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade eder. Bu grubu birbirine bağlayan faktörün -ortak bir meslek, dil veya din olabilir- ne olduğu önemli değildir. Bundan daha önemli olan ise, herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendisine ait olduğunu kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır. Teorik olarak bir grup en az iki kişiden oluşmak zorundadır, fakat genellikle çoğu gruplar daha fazla kişiden oluşurlar. Grubun bir üyesi diğer bütün üyeleri bilmeyebilir, fakat o kişi gruba ait olan geleneklerin ortak özünü muhtemelen bilecektir, gelenekler bir grup kimliği hissi vermeden gruba yardım eder" (Dundes; 1962:2). Halkın bu esnek tarifine göre, bir grup bir millet kadar geniş veya bir aile kadar küçük olabilir" (Dundes, Halk Kimdir 1998, 143).

Dundes, bu noktada milletin en büyük halk tanımı olduğunu ve bir halk grubunun bütün üyelerinin birbirlerini tanımaları gerekmediğini belirtir. Fakat bunun yanında halkın pek çok şekilleri olduğunu; bölge, eyalet, şehir veya köy gibi coğrafyaya ait kültürel kümelerin halk gruplarını oluşturabileceğini belirtir. Bundan daha net olanı etnik, ırk, din ve bir meslek karakterindeki diğer halk gruplarının varlığıdır. Her etnik grup, her meslek grubunda olduğu gibi kendine ait topluluk bilgisine sahiptir. Daha da ötesi, yeni gruplar ortaya çıktığı sürece, yeni halk bilgisi de oluşturulacaktır. Kenneth Allan bu atomizasyonun nedenlerini;

> "…modern koşullar, özellikle de yapısal ayrışma ve ayrıntılı iş bölümü, genel anlamda toplumun bütününden ziyade daha küçük gruplara özgü kültürler üretme eğilimindedir" (Allan 2020, 29).

olarak görür. Dundes'ın tanımlamasının izinde halk müziği çalışma sahasını oluşturan toplulukları öncelikle top-

lum tanımının kendisiyle ve kültürel kavramlarla bütünleştirecek ve kültürel bir ifade alanı olarak halk müziğini büyük bir resim içinde görmeye çalışarak zenginliğini ortaya çıkaracak çalışmaların bu doğrultuda ele alınması mümkündür. Aralarında en az bir müşterek faktörü paylaşanları müzik paydasında ele almak, müziğin sosyal tabanını çalışmak anlamına gelmektedir. Bu tanımda kurucu unsur halk müziğidir ve halk müziğinin içeriğinde "neyin" ortak noktayı oluşturduğunu tartışmak önemlidir. Bugüne değin yapılan çalışmalar, her bir halk müziği türü için yalnızca bir seferlik tanımları kullanmışken (örn. Zeybeklik: kahramanlık; ağıt: hüzün vs.) kapsayıcı bir halk tanımıyla yola çıkacak bir çalışmanın, toplulukların ortak unsurları ve ortak unsurlar üzerindeki kendi anlam tasavvurlarını[21] dikkate alması gerekir. Dahası, önceden tanımlanmış bölgeler, usüller, müzikal ve edebi içerikler artık yalnızca ortak noktayı paylaşanların tercih etmeleri durumunda araştırma nesnesi olabileceklerdir. Günümüz medya ortamları ve toplumsal yaşantı biçimlerinin kültürel içeriğe, birçok alternatif arasından tercihli bir şekilde erişim imkânı sağlamasının halk müziğini de diğerleri arasından tercih edilebilecek bir alternatif konumuna yerleştirdiğini belirtmek gerekir.

Bu yaklaşım, geçmişteki ifade ortam, bağlam ve biçimlerinin güncel olarak kullanılmaması durumunda halk müziğini dışlayacak değildir. Aksine, bu ifade biçimlerini halk müziği alanının zenginliği olarak görerek onu güncel kültürel çalışmaların "kimlik", "miras", "sürdürülebilirlik", "kültürel koruma" gibi kavramları aracılığıyla ele alabilecektir. Bu durumda halk müziğini, performans teorinin yaygın kültür tanımlarından biri olan "anlatıcıyla dinleyici

21 Örneğin etnometodoloji, bir yöntem olarak bu çalışma biçimini teşvik eder.

arasında geleneksel malzeme aracılığıyla kurulan teatral bir iletişim" olarak ele almak mümkün olacaktır.

Bu bakış açısıyla, yukarıdaki tanımda yer alan "geleneksel malzeme"nin önemi ve neyi ihtiva ettiği üzerine konuşulabilir ki bunu yapısal ve bağlamsal açılardan düşünmek mümkündür. Diğer taraftan, bu teorinin halk müziğine ana akım yaklaşımlar için felaket senaryoları oluşturabileceği nokta, halk müziğinin ne yapısal unsurlarının ve ne de bağlamsal görünümlerinin gelecekte kullanılmadığında halk müziğinin artık mevcut olmayacağı yönündeki görüştür. Halihazırda halk müziği, gelenekte mevcut bulunan bağlamsal görünümlerinin birçoğunu kaybetmiştir ve dahası yeni bireylerin dahil olduğu yeni toplumların yeni ifade biçimleri içinde müzik yer almasına rağmen bu, geleneksel müzik ve onun toplumsal anlamlarla olan ilişki setleri değildir. Müzik, kimlikle olan bağlantısını kaybettikçe toplumları müziksiz ilan edemeyeceğimiz kesindir. Örneğin Thomas Shibutani, medya aracılığıyla kurulan yeni "sosyal dünya"ların sınırlarının ne toprak ne de resmi bir grup üyeliği tarafından belirlenmediğini, etkili iletişimin sınırları tarafından belirlendiğini" (Hepp 2014, 131) belirtmektedir. Bu durumda "halk müziği olarak neyi adlandıracağız" sorusuna, objektif olmak adına, "halk neyi işaret ediyorsa onu" şeklinde yanıt vermek makul olacaktır. Bugün de gelenekten devralınmış bir çok yapısal unsur kullanılarak yeni toplumların halk müzikleri her gün yeni baştan yaratılmaktadır.

Aralarında en az bir ortak faktörü paylaşanları halk olarak nitelemek halk müziği bütününe bakabilmek açısından iki anlama gelebilir. Bunlardan biri, ortak bir müziği paylaşanları topluluk olarak adlandırmak; diğeri, herhangi ortak bir faktörü paylaşanların müziklerini halk müziği ilan etmek. Dil ailesi, inanış, coğrafya, yaşam biçimi gibi

ortak noktaları paylaşanların müzikleri geleneksel müzikteki "topluluğu" anlamak için en sık kullandığımız noktalar gibi durmaktadır ve yukarıda da belirttiğimiz üzere müziğin içeriği, topluluğu hayal etmek için kullanılmaktadır. Ortak noktasını Ankara'da yaşıyor olmanın teşkil ettiği kişilerin müziği gibi.

Bu bakış açısının doğal görünmesi için birden çok sebep olduğu malumdur ancak buradaki temel problem, müziğin bağlamına dair söylemleri oluşturmak için en son söylemin geçerli olacak olmasıdır.

Netice itibariyle, önceki halk müziği çalışmalarının bugünkü ve yarın devam edecek halk müziği çalışmalarıyla aynı söyleme dayalı temeli paylaşabilmesi için gereken şey, halkın sabit durması değil, halk tanımının düşünülmesidir. Bugün "Ankara halk müziği" şeklinde bir başlığı çalışma alanı olarak belirlemek mümkün değildir. Bu, teknolojinin, kentleşmenin, globalleşmenin, glokalleşmenin, küyerelleşmenin bir sonucu olarak halk müziğinin eski sabit görünümlerini ortaya çıkaran halkın artık bir bütün oluşturmaması nedeniyle değil; halkın aslında böyle tasavvur edilmesinin müzik için bir çıkarım alanı oluşturmamasından kaynaklıdır. O halde, ortak paylaşım noktası bulunanların müziğini, topluluk fikrine göre ve halk müziği çalışmaları içinde nasıl konumlandırabileceğimiz üzerine düşünmemiz gerekmektedir.

4.2. Müziğin Sınırları: Yöre

Bu çalışmanın çerçevesinde yöresellik, başlıca olarak "iletişim sınırı" anlamına gelmektedir ve bu fikri dildeki şive kavramından yola çıkarak düşünmek mümkündür. Şiveler, toplumların birbirine uzaklık- yakınlık durumuna göre aynı dil öğelerini kullanma biçimi olarak düşünülebi-

lir. Müzikte yöreselliği de aynı dil ailesi içinde bulunan müzikal öğeleri kullanma biçimleri olarak düşünmek mümkündür. Türk halk müziği genelinde, farklı bir makamsal yapı ve ödünçleme kelimeler haricinde konuşma dilinden farklı bir dil ve birbirinden çok uzak duran müzikal unsurların varlığından söz etmek istisnaları teşkil etmektedir. Türk halk müziği, farklı bölgelerde geleneksel müziğin kullanımlarından oluşur. Halihazırda, sözlü üretim yöntemlerinin aynı temele dayanıyor olduğu bilgisine sahip olup müziğin farklı yörelerde farklı şivelerle icra ediliyor olduğunu belirtmek çok da iyi bir tespit değildir ve hatta absürttür. Yörelerinde insanlar şiveli konuşmazlar, "konuşurlar". Elbette bunu iddia etmeyi sağlayacak temel dayanak, yöreler arasında rahatça dolaşımda bulunan manzumların girdikleri şive çevresinde aldıkları şekildir ve bu örnekler çoğunluğu oluşturur.

İnsanlar arası iletişimin günümüzdeki kadar hızlı olmadığı ve sözlü aktarımın eşsiz aktarım aracı olarak kabul edildiği bir geçmişte, Anadolu'daki manzum benzerliklerinin nasıl ortaya çıktığını düşünmek oldukça zorlayıcıdır. Benzeyen elbette yalnızca manzumlar değildir; müziğin yapısal öğeleri olan ritim, makam, ezgiler, çalgılar, ses kullanımları gibi öğeler de benzerlikler taşırlar. Bu benzerliklerin ancak yan yana gelen insanların bilgi alışverişi sayesinde gerçekleşebileceği gerçeği doğrultusunda yanıt verebilmek mümkündür ve diffüzyonist (yayılmacı) kültür kuramları yayılmanın geçmişten günümüze doğru; ilkin bir arada bulunmayı ve ikinci olarak icra ortamlarında aktarımı işaret edebilir.

Dil ve şivelerin müziğin yöreselliği üzerine tartışma noktaları oluşturması bir tarafa, anlatı öğelerinin ve müziğin kendi öğelerinin bir yörede ve toplulukta ayırt edici görünümler sunması daha işlevsel bir okuma yapmayı sağlar.

Aynı sözlü oluşturma yöntemlerinden faydalanarak performans anlarında bunları icra eden toplumların, müzikal bölgelerinde görülen yapısal unsurları kullanmaları yaygındır. Bu görünüm determinist bir okumadan ziyade konsensüs fikriyle de ele alınabilir. Bu unsurlara enstrumanlar, makamlar, ezgiler ve motifler dahildir.

Yöreler ve yöresellik için Anadolu özelinde nihai olarak söylenebilecek şey, herhangi bir düşünceyi (dini, seküler, bireysel) kalıplaşmış bir şekilde aktaran estetik ifadelerin gerek tek başlarına gerekse içinde yer aldıkları bağlam ve anlamlarla birlikte dolaşıp durduğudur.

Müzikal bölgeler fikri akademide halen çok kuvvetlidir ancak yine belirtmekte fayda görüyorum ki bu bakış açısı oldukça yüzeyseldir ve yalnızca yapısal unsurlara dayalıdır. Yöreselliğin, dilden ve dolayısıyla iletişimden başka bir sınırla sınırlanmasının çok da verimli olmadığını belirtmişken, bir dil ailesinin belleğinde bulunan ve onu konuşan tüm insanların kullanımına açık olan sözün kültürel özelliklerine bakmakta fayda görüyorum. Herkese ait olma özelliği olarak adlandırabileceğim bu özellik "anonimlik" kavramıyla ele alınmaktadır.

4.3. Herkesin Sözü: Anonimlik

Sözlü kültür ortamının müzik için nasıl bir toplumsal iletişim manzarasını ortaya çıkardığı, ilk sorumuzdur. Toplumdan kastımızın ne olduğunun araştırmanın bağlamına ve toplum tanımına göre değişebileceğini daha önce belirtmiştik. Akademik ve kurumsal araştırmalar kimi zaman Anadolunun bütün coğrafi bölgelerini birer "toplum" olarak karşımıza koymaktadır. Geçmişin mirası olan bu manzara nicelik bakımından eksik olsa da yanlış bir yöntemle oluşturulmuş değildir. Yalnızca, açıklamanın dinamiklerinin eksik olduğunu belirtmek gerekir.

Sözlü kültür toplumu olmak, klasik tanımlamayla bilginin oluşturulması, aktarılması ve hatırlanması süreçlerinde yüz-yüze iletişimden ve sözün aktarımında kullanılan insanî yeteneklerden fazlasına sahip olmamak şeklinde yorumlanabilir. Sözlü kültür-toplum-müzik ilişkisine anonimlik kavramı üzerinden bakabilmek için müziğin sözlü kültürle olan bağlantısını görmeyi sağlayacak genel bir manzara çizmek gereklidir.

Halk müziği, temelde, önceki bölümde de belirttiğimiz üzere hatırlanmak ve oluşturulmak için yazılmaya değil icra edilmeye muhtaçtır. Günümüz müzikal kültürlerinin oluşturulmaları sürecinde şahit olmadığımız bu dinamik, halk müziğine iki taraflı bir devamlılık kazandırır. Bu devamlılıkların ilki tarihi, ikincisi ise toplumsal devamlılıktır. Halk müziğinin değilse de halk şiirinin ilk örneklerinden bu yana ve dahası bilmediğimiz zamanlardan bu yana toplumların sözlü kültürel zihin ve paylaşım aracılığıyla oluşturduğu şiirler ve diğer sözlü ifadeler (örneğin temalar, yalnızca şiirlerde yoktur, kültürün diğer ifade biçimlerine de sirayet etmişlerdir) halk müziğinde üretim ve paylaşımın zeminini oluşturmaktadır.

Bu zemine sahip bir mekanizma olarak sözlü kültürde halk müziği, toplumun bilgi ve estetiğe dayalı alışverişinin mihenk noktasını oluşturarak neredeyse tüm toplumsal kurumlarla iç içe geçmiş haldedir. Bugün müziğin temsil kuvvetinin eriştiği kadar erişemediği toplumsal durumlardan yola çıkılarak bu durum ancak "hayal" edilebilir. Ritüeller kısmında da bahsettiğimiz üzere tüm geçiş törenleri, tüm toplumsal kurumlar ve toplumun bir arada bulunuş anları ile her türden bireysel ifade ihtiyacının giderilmesi müzikle iç içe geçmiştir. Müziğin mevcut görünümleri onu görmeye çalışırken zihnimizde bulunan manzaranın temel çizgilerini oluştururken, sözlü kültür

toplumunda müziğin yalnızca sözün aktarılmasında bir araç olmadığını görmek önemlidir. Sözlü kültür toplumu ve müziğin ilişkisi, kurumlaşmalar ve kültürün bir öğesi olarak müziğin ayrı ayrı toplumların kullanımlarında edindiği görünümlerin kendisiyle geniş bir çerçeveye ulaşmaktadır.

Böylece, akılda tutulması gereken nokta, bilginin, müziğin kendi sözlerinde yer alan bilgiden çok içinde müziğin de bulunduğu icra ortamının işlevi ve hedefiyle birlikte ele alınması olduğudur. Bir toplumun, bir birim olarak, devamlılığı değilse de toplum olarak tanımlanabilmesi sözlü kültürel ifadelerin paylaşımına bağlı ise bahsettiğimiz ilişki müziği de kapsamaktadır.

Burada elbette, yine, hayal edilen bir halk üzerinden konuştuğumuz hissini ortadan kaldırmak mümkün değildir. Buna rağmen, iletişimin, toplum olmanın, yabancı kültürlerle karşılaşmanın günümüzdekinden çok ama çok daha yavaş ilerlediği toplumları düşündüğümüzde, bu hayali çerçevenin iyi bir çıkış noktası oluşturacağı düşünülebilir. Böylece, sözlü kültür toplumunda müziğin paylaşılabilir, yani ağızdan kulağa aktarılabilir ve tekrarlanabilir nitelikte bir yakınlaşmanın-bir arada bulunmanın sınırlarıyla sınırlandığını söyleyebiliriz.

Halk müziğinin yirminci yüzyıldaki en büyük söylemlerinden biri, anonimlik söylemidir. Anonimlik, yaratanı-oluşturanı bilinmeyen herhangi bir nesne, yazı, eser için günümüzde de kullanılmaktadır. Halk müziğinde ise eserin yaratıcısının bilinmemesi, halk müziğinin Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte resmî kurumların dikkatini çekebilmesi için en önemli etken ve şart olarak görülmüştür. Diğer bir deyişle halk müziğinin modern anlatı dönemlerinde (1900-günümüz) bir eserin yaratıcısı belli

ise onu halk müziği olarak görmek konusunda tereddütler yaşanmıştır. Bu konuda en etkili söylemi Mehmet Fuat Köprülü, âşık edebiyatının halk edebiyatıyla olan (ikisini ayırmak dahi problematiktir) münasebeti üzerine gerçekleştirmiş; âşık edebiyatı ürünlerinin halk edebiyatı ürünleri gibi anonim olamayacağını; bir olay yahut duygu üzerine irticalen eser üreten âşıkların eserlerinin halkın yaşam ve duygu süzgecinden geçmediğini ve bu yüzden "zümre edebiyatı" olarak görülebileceğini söylemiştir (Köprülü 2009 [1926]).

Geleneksel toplumlarda "bir sözün sahibi olmak" cümlesinin anlamını sorgulamak için yazılı kaynaklara başvurmak mümkün değilse de sözün etrafının sözü kullanmanın ekonomisi, iletişim aracı olarak kullanımının statüye dayalı ayrıntıları, kültürel bağlamlar ve benzeri toplumsal durumlarla çevrili olduğunu düşünmek mümkündür.

İkinci bölümde Anadolu halk müziği repertuarının büyük çoğunluğunun kimliksiz nazımların bir araya getirilmesi sonucunda elde edilen türkülerden yani anonim eserlerden meydana geldiğini belirtmiştik. Ancak, anonimlik iddiasının ortaya sürülmesinin gerekip gerekmediği konusunda repertuar üzerinden bir okuma yapmanın mümkün olmadığını da ayrıca belirtmek gerekir. Bu konuda eser sahibi olarak görülebilecek kişiler, bizim okur-yazar bakışımızın aksine, anonim eserleri bir araya getiren kişilerin kendileri olabilirler.

Anonimlik fikrinin "ortak malzemeden yola çıkarak" bir durumu niteleyecek bir eseri ortaya koymayı ima ettiği kabul edildiği taktirde müziğin her yerde mevcut bulunan bir "iletişim aracı" olduğunu kabul etmiş sayılırız; tıpkı konuşmanın her yerde olması gibi. Belirtmeye gerek olmasa da halk müziğinin insana ait her tür durum ve her

türden bağlamda mevcut olan görünümleri onu "herkesin" ilan etmek için yeterlidir ve bu durumda halk müziğinin anonim olduğunu söylemek ancak anonim olmayan müzikler karşısındaki durumunu ifade etmek için kullanılabilir. Ancak, benim amacım mâlumun ilâmından ziyade bu "herkese ait olma" fikrini, toplum ve müzik ilişkisi üzerinde daha fazla tartışmayı ortaya çıkarabilecek bilimsel bir zemine oturtmaktır.

Kültürel gerekçelerle birlikte yorumlanmadığında anonimlik kavramı, tüm sözlerin topluluğun kullanımına açık olduğunu ve tür farkı gözetmeden herhangi bir şiirin bağlama göre şekil verilerek kullanılabileceğini ima eder. Ancak, bilgi çevrelerinin yapısının böyle olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Gerek aralarında iletişim olmayan toplumların izole olmuş sözlü repertuarları ve gerekse icra bağlamlarının türlerin etrafını saran toplumsal çerçeveleri sözün koşulsuz şartsız tüm halka değil, dinamik, paylaşan, yaşayan topluluklara ait olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşündürtmektedir. Başka bir deyişle söz, onu bilmenin toplum içinde icra etmek için yeterli olduğu bir varlık değildir.

Bu noktada tarihçi Marshall Poe'nun, "İletişim Tarihi: Konuşmanın Evriminden İnternete Medya ve Toplum" adlı çalışmasında, ekonomist Harold Innis'in iletişim teorisi üzerinden geliştirdiği "medya ağları" teorisi kullanarak müzikte anonimlik kavramını sorgulayacağım. Burada amacım toplumsal bir medya biçimi olarak görebileceğimiz halk müziğinin, "sözlü kültür" aracı özelliklerine dayalı olarak hangi iletişim biçimi özelliklerini sergilediğine dair teoriler ortaya atabilmektir.

Marshall Poe'nin çalışması (2019), insan iletişiminde anlamın yaratılması ve toplumsal olarak sürdürülmesi için en

önemli iletişim araçlardan biri olan "konuşma" ile başlar. Poe, iletişim kuran insanı;

- Homo Loquens (konuşma çağında insanlık),
- Homo Scriptor (yazma çağında insanlık),
- Homo Lector (matbaa çağında insanlık),
- Homo Videns (görsel-işitsel çağda insanlık) ve
- Homo Somnias (internet çağında insanlık)

başlıkları altında ele alır. Halk müziğinin temel dinamiği olan sözlü kültürel özellikler ve şu anda ele aldığımız, herkese ait olmayı imleyen anonimlik Homo Loquens'i yani konuşan insanı işaret etmektedir.

Poe'ya göre iletişim araçları ağlar yaratır ve insanların birbirleriyle iletişim kurmalarını sağlarlar. İnsanlar bu ağları kullanarak iletişim kurduklarında, o iletişim aracıyla birbirlerine bağlanan insanların eylemleri bir medya ağı (medeniyet) yaratır ve her bir iletişim aracı farklı türden medya ağlarını oluşturur. Konuşma, tüm bu medyumlar arasında en erişilebilir olanıdır çünkü herkesin ona erişimi vardır (2019, 32-33).

Poe, iletişim aracının (konuşma) özelliklerinin kurulan ağların (medeniyet) özelliklerini belirlediğini belirtir. Buna göre, bir iletişim aracına ait "x" özelliğinin karşılığı olarak, ağda "y" özelliği ortaya çıkar.

İletişim araçlarının özellikleri;

1. **Erişilebilirlik –** iletişim aracı edinmenin ve kullanmanın maliyeti;
2. **Gizlilik –** iletişim aracının kullanıcıların kimliğini ve mesajların içeriğini gizlemesinin maliyeti;
3. **Sadakat –** verilerin kodlanma özelliği;

4. **Hacim –** boyuta göre mesaj göndermenin maliyeti;
5. **Hız –** hıza göre mesaj göndermenin maliyeti;
6. **Menzil –** mesafeye göre mesaj göndermenin maliyeti;
7. **Dayanıklılık –** zamana göre mesaj göndermenin maliyeti;
8. **Aranabilirlik –** mesajları bulmanın maliyeti

şeklinde sekize ayrılmıştır.

İletişim aracı özelliklerinin iletişim ağlarında ortaya çıkardığı özellikler ise şu şekildedir;

1. **Erişilebilirlik –** İletişim aracı edinmenin ve kullanmanın maliyetine bağlı olarak iletişim aracının ortaya çıkardığı ağ az ya da çok yoğunlaşmış olacaktır. Yoğunlaşmış ağda iletişimin kontrolü azınlığın elindeyken; dağınık ağlarda kontrol ağ boyunca yaygın, yani onu kullanan herkesin elindedir.
2. **Gizlilik –** İletişim aracının kullanıcıların kimliğini ve mesajların içeriğini gizlemesinin maliyetine bağlı olarak iletişim ağı bölümlenmiş olacaktır.
3. **Sadakat –** Verilerin kodlanma özelliği; mesajın maliyetine bağlı olarak iletişim aracının ortaya çıkardığı ağ ikonik olacaktır. İkonik ağlarda mesajın çözümlenmesi kolayken simgesel ağlarda mesajın anlamını çözebilmek dekode çaba gerektirir.
4. **Hacim –** Boyuta göre mesaj göndermenin maliyeti ağın az veya çok kısıtlı olduğunu gösterir. Kısıtlanmamış ağda bol veri vardır, kolaylıkla veri alışverişi yapılır, kapasite fazlası vardır. Kısıtlanmış ağda düşük veri vardır ve mevcut kapasitenin tümü kullanılır.
5. **Hız –** Hıza göre mesaj göndermenin maliyetine göre karşılıklılık artar ya da azalır. Karşılıklı iletişimde çok sayıda taraf hızlı al-ver yaparlarken tek taraflı iletişimde al-ver yapmak zordur.

6. **Menzil** – Mesafeye ve kapsama (alıcıların sayısı) göre mesaj göndermenin maliyetine bağlı olarak, o iletişim aracının ağı az veya çok geniş olacaktır. Geniş ağlar mesajların büyük bir alan veya çok sayıda insan arasında alışverişinin yapılabildiği ağlar iken, dar ağlar mesajların küçük bir alanda veya az sayıda insan arasında alışverişinin yapıldığı ağlardır.
7. **Dayanıklılık –** İletişim aracında zamana göre mesajları muhafaza etmenin maliyetine bağlı olarak, o iletişim aracının ağı az ya da çok ilaveli olacaktır. İlaveli ağlar mesajların biriktiği ağlar iken, eksilmeli ağlar yeni mesajların eski mesajların yerine geçtiği ve bu yüzden veri miktarının sabit kaldığı ağlardır.
8. **Aranabilirlik** – İletişim aracında mesajları bulmanın maliyetine bağlı olarak, o iletişim aracı yoluyla kurulan ağ az ya da çok haritalanmış olacaktır. Haritalanmış ağlar depolanan mesajların kolaylıkla, bulunabildiği ağlar iken, haritalanmamış ağlar böyle olmayan ağlardır (Poe 2019, 34-35)

Poe'ya göre iletişim araçlarının özellikleri ağın özelliklerini belirlerken bu alışveriş, toplumsal pratik ve değerler yoluyla nasıl yaşadığımızı ve neye inandığımızı şekillendirebilir. Poe bunu, "medya ağları belli tolumsal pratikler meydana getirir ve bu toplumsal pratikler ilişkili değerler yaratır" şeklinde belirtir.

Konuşma, Poe'ya göre, bizim icadımız değildir. Ellerimizle kavrama, ayaklarımızla yürüme ve dilimizi çıkarma becerilerinde olduğu gibi konuşma bize doğal olarak gelmiştir. Konuşmaya, evrimsel olarak bizim açımızdan avantajlı olduğu için başlamışızdır (2019, 48). Konuşma insana özel ilk iletişim aracıydı ve el hareketlerini saymazsak 150.000 yılı aşkın bir süre boyunca bildiğimiz tek ileti-

şim aracı olmuştur… Karmaşık anlamlar aktarmanın tek yolu… birisiyle konuşmaktır… ve konuşmanın ilk insanların toplumsal pratikleri ve değerleri üzerinde büyük bir etkisi olmuştur (2019, 61)

Homo Laquens yani konuşan insan aynı zamanda simgesel düşüncenin doğuşundan bu yana Homo Narrans (anlatan insan) ve Homo Musicustur (müzik yapan insan). Müziğin, konuşmanın paralelinde gelişen bir yetenek olarak konuşmaya ait tüm iletişim aracı özelliklerini sergilediğini düşünmek verimlidir. Yine konuşmanın paralelinde ve konuşmanın önüne geçmeyecek şekilde (müziğin icra edildiği bağlamın mesajını da dilin kodladığını göz önünde bulundurarak) konuşmanın iletişim aracı özelliklerini müzik üzerinden ele almak mümkündür. Şimdi, Poe'nun maddeler halinde verdiği iletişim aracı özelliklerini herkesin olan müzik üzerinden değerlendirmeye çalışacağım.

Erişilebilirlik

Halk müziğinin erişilebilirliği yani onu edinmenin ve kullanmanın maliyetinin durumuna göre halk müziğinin ortaya çıkardığı iletişim ağı az ya da çok yoğunlaşmıştır. Yoğunlaşmış ağda iletişimin kontrolü azınlığın elindeyken dağınık ağlarda kontrol ağ boyunca yaygındır. Dağınık ağlar demokratikleşmeyi ima ederken yoğunlaşmış ağlarda kültürel hegemonya kuruludur.

Burada, malum olduğu üzere anonimlik kavramından bahsedildiği için, halk müziği bilgisini edinmenin toplumsal yaşamda yer edinmeyle gerçekleştiği, diğer bir deyişle masrafsız olduğu söylenebilir. "Söz" kısmında ele aldığımız üzere, müziğin sözlü mesajını oluşturmak ve onu kullanmak o kadar yaygın bir davranıştır ki top-

lumun çoğunluğunun bu sanatı "alışkanlık belleği" (Assmann 2001) oluşturacak derecede içselleştirdiği varsayılabilir.

Teoriye göre, halk müziğini edinebilmenin masrafsızlığı onun kontrolünün dağınık yapıda olduğunu ve kontrolün ağ boyunca yaygın olduğunu gösterecektir. Müziğin nasıl yapıldığı topluluğun tüm üyeleri tarafından biliniyorsa, onun kullanımları sosyal durumlarla kolaylıkla ilişkilendirilebilir ve bu kullanımların birbirleriyle farklılık gösterecekleri en büyük örnekleri kurumsallaşma, toplumsal kimlik, statü ve bireysel varlık göstermenin gerektiği yerlerde kullanılabilmesi durumlarında ortaya çıkmaktadır.

Poe'ya göre dağınık medya ağları kendilerinde ve etraflarında gerçekleşen toplumsal pratikleri eşitleştireceklerdir. Poe, eşitlemenin, üyeler arasında az çok bir denklik kuran ilişkiler tesis etmek anlamına geldiğini belirtir… dağınık ağlar iletişim söz konusu olduğu sürece herkesi eşit kılar. Bu yüzden dağılma, iletişim araçlarının tekelleştirilmesine ve eşitsizliğe giden yolun önünü tıkar (2019, 64).

Anadolu'da sıklıkla rast geldiğimiz icra ortamı örneklerinden olan kadın-erkek atışmalarını, deyişmeleri bu türden bir dağınık ağ görünümünün eseri olarak değerlendirmek mümkün olacaktır. Genelde erkek ve kadın icra ortamlarının sıkı kültürel çizgilerle ayrıldığı Anadolu'da mâni atışmalarında karşılıklı olarak bulunmak, bedenlerin ve seslerin karşılıklı olabilmesi anlamına gelmektedir. Bu durumda kadın-erkek mâni atışmalarını otoritenin iletişim (ve özellikle müziğin kullanıldığı iletişim) üzerinde yaptırım uygulamadığını; dahası, geleneğin, kadın-erkek eşitliğine müsaade eden bir devamlılığa sahip olduğunu söylemek

gerekir. Kadın-erkeğin bir arada icra ettiği danslar ve bu danslar esnasında icra edilen müzikal verimler de aynı doğrultuda ele alınabilir.

Diğer taraftan, atışmalar dışında, kadınların yahut erkeklerin yalnızca hemcinsleriyle birlikte oldukları ortamlarda müzik icra etmeleri, iletişim biçimi, ortamı ve bağlamı üzerinde toplumsal cinsiyete dayalı iletişimin önem arz ettiği bir toplumsal yaşantının hakimiyetine işaret ederek yoğunlaşmış ağa işaret edecektir. Cinsiyet ayrımına dayalı müzikal icra, Anadolu'da müzikal görünümün en büyük ayrımlarından birini ifade eder.

Dağınık ağın tam karşıtı olan yoğunlaşmış ağ, yani ifadenin kontrolünün sınırlı bir azınlığın elinde bulunduğu durumlar, herkesin maliyetsizce öğrendiği müzikal ifadelerin kullanımının toplum içinde bir kesimin eline geçtiği durumları ifade eder.

Müzikte böyle bir durumun varlığını bugün yalnızca orkestraların, ordu bandolarının, dini ritüellerin, icad edilmiş geleneklerin bünyesinde gerçekleşen performanslarda "müziğin yönetimi" için görmek mümkündür. Poe'nun sözün yoğunlaşmış ağlardaki varlığı üzerine söylemi, iktidarların toplumun söz söyleme eylemlerini kısıtlaması üzerinedir. Müzikte de öncelikli olarak bu tahakkümün izlerini görmek mümkündür ancak benim odak noktam toplumsal yaşamın kendine ait kurumları ve durumlarıdır.

Geleneksel kültürlerde müziğin, toplumun bir kısmını kontrol altında tutmak için sınırlı bir kesimin elinde bulunduğu durumları kurumsal ve durumsal bağlamlarda ele almıştık ancak burada anonimlikle olan ilişkisi etrafında tekrar ele almakta fayda vardır.

Geleneksel müzikler;

- Sanatın, âşıklık geleneğinde olduğu gibi, bireye aidiyetiyle birlikte anıldığı topluluklarda;
- Dini ritüellerde;
- Geçiş ritüellerinde;
- Topluluğun yalnızca eğlence amaçlı olmayan, cinsiyet gruplarına bölünmüş toplantılarında;

anonim olmalarına rağmen icra edilebilmelerinin ancak icra ortamının şartlarına bağlı olduğu bir durum içindedirler. Müziğin kendisini ve diğer bağlamlardaki icralarını herkes biliyor olsa da bu tür ortamlarda icranın gerçekleşmesinin belirgin şartlara bağlı olması aracılığıyla müzik, sınırlı bir varlık gösterebilir.

Sınırlı ağlarda gerçekleştirilen icraların, müziğin yapısal unsurlarının bir araya getiriliş şeklini de etkileyerek yahut kendilerine ait bir müzikal katman oluşturarak "türleşme" dediğimiz olguyu ortaya çıkarttıklarını söylemek mümkündür. Bu noktada müziğin yapısal özellikleri, icra bağlamında bulunan diğer kısıtlayıcı kurallardan etkilenerek farklı bir görünüm sergileyebilir.

Yalnızca belirli bir toplumsal statüye erişmiş bulunanların katılmasına izin verilen çoğu geleneksel icra ortamında müzikal türler hem konuları hem icra biçimleri ve hem de yapısal müzik unsurları bakımından birbirinden ayrılırlar. Örneğin, en yaygın olarak erkek-kadın ayrımının bir arada bulunmanın niteliğini şekillendirdiği toplumlarda doğal olarak toplumsal cinsiyet gruplarının repertuarları, tematik yönelimleri ve müzikal kullanımları birbirlerinden farklı olacaklardır. Burada erişilebilirliğin üzerinde geleneğin yönlendirmesi mevcuttur ve bu yönlendirme toplum tarafından her ne işe yaradığı düşünülüyorsa, ona uygun olarak şekillendirilebilir.

Netice olarak, toplumun iletişim hallerinin bir bütün olarak tüm toplumsal sahada etkin bir koşullayıcı olduğunu ve müziğin de bu iletişim biçimlerinden biri olarak toplumsal iletişimin koşullarına uygun olarak icra edildiğini söylemek mümkündür. Konuşmanın sınırlı olmadığı toplumlarda eşitliğin ve demokrasinin olduğunu söyleyen Poe'nin teorisinden yola çıkarak, törenlerdeki eşitliğin durumuna bakarak mâni atışması tarzı icraların ve kadın-erkek karışık müzikal icraların, toplumsal tarihin en alt katmanında bulunan icra biçimi olduğunu söylemek, farazi de olsa, teorik açıdan mümkün olacaktır. Bu faraziyenin bugün somutlaştığı yer ise Altay Türklerinden Balkanlardaki Türklere kadar ritüellerde karşılıklı söz söylemeye dayalı icraların çokluğu ve Orta Asya'da devletli toplumlara kavuşan Türklerin dışında, özellikle kıyı dilleri sahalarında eşitlikçi ritüellerle olan ilişkileri olabilir.

Gizlilik

Poe'nun ele aldığı ikinci iletişim ağı özelliği, gizliliktir. Gizlilik kavramını halk müziğiyle birlikte düşününce akla ilk olarak gizli cemaatler ve cemiyetlerin ritüellerinin geleceğinin farkındayım. Ancak, Poe, konuşmanın gizlilik özelliği kavramını bu yönde bir anlayışı pekiştirmek için değil, sözlü kültürlerde yüzyüze bilgi alışveriş ortamının yarattığı ağın özelliği olarak "kamusallaşmayı" vurgulamak için kullanmaktadır. Poe'ya göre

> "insanlarla yüz yüze konuştuğunuzda veya dinlediğinizde, onlar sizin kim olduğunuzu ve ne söylediğinizi bilecektir. Kişisel konuşma özünde kamusaldır. Kamusal iletişim araçları ister istemez bağlanmış ağlar, diğer bir deyişle ağda bulunanların kimliğiyle beraber onların kime neyi ilettiğinin yaygın biçimde bilindiği ağlar yaratacaktır. "… grubun ana aktivitelerinin -siyasi, ekonomik, kül-

türel- kamunun gözünden nasıl gizlenebileceğini tasavvur etmek zordur. Bunların tamamı yüz yüze sözel iletişime göre teşkilatlanmışlardı, dolayısıyla da gizlenmeleri zordu… Hiçbir şeyin tamamen özel olamaması ahlaki olarak meşru hale getirilmeliydi ve bu, özellikle değerli olanlar başta olmak üzere bilgilerin paylaşılması gerektiğini söyleyen kamusalcılık düşüncesiyle olmuştu" (Poe 2019, 67-68).

Halk müziğinin temel icra anı ve alanının ritüeller olduğunu belirtmiştik. Ritüeller, "tüm katılımcıların ortak bilgi havuzunda bulunan kültürel unsurların" belirli bir bağlamda belirli amaçlarla kullanımıdır ve Poe'nun "gizlilik" özelliğiyle belirttiği üzere sözlü kültürel toplumlarda bilginin herkese açık olması, kimin neyi ne amaçla söylediğinin bilindiği ağları yaratarak kimin kiminle ne yaptığının bilindiği toplumsal pratikler ortaya çıkaracaktır. Diğer bir deyişle, sözlü kültür toplumlarında geleneksel performanslar aracılığıyla iletişime geçmek neyi ne amaçla yaptığınızın bilinmesi anlamına gelecektir. Böylece, kültürel ifadenin kendisinin değil ama toplumsal yaşamın kültürel öğeyi kullanma biçiminin dayattığı anlam ve bağlamda performansınızı sergileyeceksinizdir. Anadolu'da özellikle kadın-erkek karşılıklı mani atışmaları toplumun onayladığı yollardan biri aracılığıyla karşınızdakiyle iletişime geçmek anlamına geleceğinden, tehlikeli olan "bireysel düşünceleri karşıya aktarmak" yerine, onaylanan "toplum diliyle konuşma" davranışı yerine getirilmiş olacaktır.

Bu ağ özelliği, erişilebilen kaynağın herkesin zihninde bulunmasına karşılık gelen erişilebilirlik özelliğiyle birlikte Anadolu'da bildiğimiz müzikal çevreler fikrini ortaya çıkarırken, toplulukların birbirlerinden çeşitli nedenlerle gizlemek durumunda olduğu ifadelerinin ise sabit bir görünüme kavuşmasına neden olabilir. Örneğin, Anadolu'da uzun

zamandır farklı toplumsal kimliklerden "gizli" olarak gerçekleştirilmiş Cem ritüellerinin, yapısı dahil olmak üzere tüm unsurları bu gizliliğin onlara kazandırdığı "sıkı korunmuş olma" özelliğini kazandırmış olabilir.

Sadakat

Poe, iletişim aracının sadakat özelliğini, o araçta verilerin "aslına sadık" şekilde aktarılabilirliği olarak tanımlar. Aslına sadık olmak, iletişim ağında ikoniklik, diğer bir deyişle aslını birebir taklit etme özelliğini ortaya çıkarır. Bir iletişim aracında sadakat bazında mesaj göndermenin maliyetine bağlı olarak, o iletişim aracının ortaya çıkardığı ağ az ya da çok ikonik olacaktır. İkonik ağlarda, aktarılan mesajların kodlarının alıcılar tarafından büyük çabalarla çözülmesine gerek yokken simgesel ağlarda mesajların kodlarının çözülmesi gerekir (Poe 2019, 30-34).

Poe'ya göre konuşma, "algılanan hemen hemen her şeyi tasvir etmeyi sağlaması bakımından olağanüstüdür… Söz, kodlanmış tek bir duyu kanalı (ses) yoluyla beş duyudan gelen verileri temsil eder…" Ancak aynı zamanda konuşmanın indirgemeciliğine de dikkat çeken Poe, duyulardan gelen verileri "konuşulan sözcükler" türünden keyfi göstergeler kullanarak kodladığımızda önemli ölçüde bir enformasyon kaybı yaşandığını belirtir. "Bir papatyanın deneyimi zengin ve doludur; söylenen "papatya" sözcüğü ise bu deneyimi yeniden üretemez ve bu yüzden söz, düşük sadakate sahip bir iletişim aracıdır…" Poe'nun vardığı sonuç, konuşma ağlarının simgesel olduklarıdır. Bu yüzden, mevcut iletişimi anlayabilmek ve ondan faydalanabilmek için "kodu bilmeniz gerek[ir]". Bu durumda, "gönderip, alabileceğiniz tek şey ise simgeler ve kodlarının açılmasının gerekli olduğu keyfi göstergeler[dir]" (Poe 2019, 69-70).

Geleneksel icra ortamlarının, toplumsal anlam alışverişi için ideal bir ortam oldukları halihazırda bilinmektedir. Her ne kadar günümüzde kimi araştırmacılar ideolojik ve romantik yönelimlerle halkı "gerçek" olarak görmenin halkın üretimlerini de gerçek kılacağı düşüncesini taşısalar da konuşmanın öğelerini kullanarak oluşturulan türkülerin gerçeklik-simgesellik tartışması içinde ele alınması önemlidir. İlk olarak akademik tartışmalarda geçen "duyguları yansıtmak", "tarihi aktarmak", "yaşanılanları resmetmek" gibi öngörülen türkü işlevleri sözlü kültür ortamında konuşma aracının özellikleri çerçevesinde tartışılmalıdır.

Şu kadarını biliyoruz ki çoğu edebi türde müzik, toplumun simgeler üzerinden zihinlerinde canlandırmaya çalıştıkları gerçekliği icra edilebilirlik düzeyine kavuşturmaya yarayan temel performans ögelerinden biridir. Gerçek, toplum tarafından inşa edilir. İster destan olsun ister mâni, bir edebi türün içeriğinin gerçekliği yansıtıp yansıtmadığı sorusu akıl çağı olarak adlandırılan günümüzden sözlü kültür ve onun ifade biçimleriyle gerçekliğini oluşturan toplumlara yönlendirilen anakronik ve ampirik olmayan bir sorudur.

Bu durumda müzik iletişim aracının sadakatini ancak ve ancak toplumsal iletişim anlarından yola çıkarak değerlendirebilir ve bunu da müziği, gerçekliğin soyut temsili olarak konuşmadan faydalanan ve böylece sanatsal bir ürün ortaya koyan soyut bir sanat biçimi olarak" kabul ederek yapabiliriz. Poe bu soyutlama durumunu

> "…konuşulan her kelime, örtük veya açık bir uzlaşı yoluyla tanımlanan bir soyutlamadır. Konuşmak soyutlamak, algıyı somut zaman ve mekândan kopararak kavramsal kalıplara yerleştirmektir" (Poe 2019, 71)

şeklinde belirtir.

Kurama göre simgesel medya ağlarının, onların içinde ortaya çıkan toplumsal pratikleri ve değerleri "kavramsallaştıracağı" belirtilir. "Kavramsallaştırma, gözlemlenen şeyleri soyut düşüncelere dönüştürme anlamına gelir. Bunun nedeni Poe'ya göre şudur:

> "eğer insanlar keyfi göstergelere dayanan bir iletişim biçimi kullanmak zorundalarsa, göstergelerle oynamaya ve onlardan düşünce sistemleri yaratmaya başlayacaklardır; konuşma, insanları keyfi göstergeler kullanmaya zorlar" (Poe 2019, 69-70).

Poe, "konuşmanın kaçınılmaz soyutlayıcı gücünün tarih öncesindeki gelenekleri şekillendirdiğini ve günümüzde de yüz yüze konuşma gruplarının bazıları için aynı şeyi yapmaya devam ettiğini belirterek gerçekliğin soyutlanması yoluyla toplumsallığın oluşturulmasını sağlayan bu olgunun sözlü kültür toplumları için önemine dikkat çeker. Çerçevesini konuşmanın oluşturduğu gerçekliğin topluma yeniden sunulmasında müziğin önemini görebilmek için ritüellerde icra edilen müziğe bakmak gerekecektir ki Poe'nun, "toplumsal pratiklerin soyutlanmasının gerekliliği meşru hale getirilmeliydi ve bu, görülmeyen dünyanın -idealar ve ruhlar dünyasının- bir şekilde görülen dünyadan daha önemli olduğu düşüncesi olan idealizm yoluyla olmuştu. Sözcükler görülmeyen dünyayla etkileşim kurmak için kullanıldığından onlara dikkatle yaklaşılması gerekiyordu" (Poe 2019, 71) şeklindeki ifadesinden yola çıkarak müziğin insanlık tarihinin başlangıçlarında neden bu kadar kutsal ve önemli bir yer tuttuğuna dair bir teori geliştirmek için verimlidir.

Elbette her müzik kutsal addedilemez ancak burada temel mevzu, sözlü kültür ortamında müziğin sadakatini yahut toplumun kurumlarıyla ilişkisini toplumun edebi kullanıma dair alışkanlık ve daha da önemlisi yaklaşımlarının

belirleyebileceğidir. Mizah türkülerinde olan şey budur. Mizah, bir tersinden görme, mevcut anlama farklı yaklaşma biçimi olarak toplumsal gerçekliğin simgesel yansımalarının göstergeleriyle oynayarak zihinde sanal bir durum yaratmaktır ve bu yaratılan sanallığın toplumsal gerçekle uyuşmaması absürd, gülünç ve toplum onu nasıl adlandırıyorsa odur.

Hacim

Poe, "bir iletişim aracında boyuta göre mesaj aktarmanın maliyetine bağlı olarak, o iletişim aracının ağının az veya çok kısıtlı olacağını belirtir". Kısıtlanmamış ağlar yüksek miktarda verinin kolaylıkla alışverişinin yapılabileceği ve kapasite fazlasına sahip ağlar iken, kısıtlanmış ağlar sadece düşük miktarda verinin alışverişinin yapılabileceği ve bütün mevcut kapasitenin kullanıldığı ağlardır (Poe 2019, 34). Bir iletişim aracının hacmi ne kadar fazlaysa, ağının kısıtlılığı o kadar az olacaktır; bir ağ ne kadar az kısıtlıysa o ağın içinde gerçekleşen toplumsal pratikler de o kadar hazlaşarak, eğlenceyi öne çıkartacaklardır.

Erişilebilirlik özelliğiyle paralel bir özellik sergileyen hacim özelliği, ağın kısıtlı veya kısıtlı olmaması üzerinde etkilidir. Poe, kısıtlılık ve hazlaşma arasındaki bağın, insanın temel eğlence arzusu yoluyla kurulduğunu belirterek;

> "eğer insanların eğlenmek için bir iletişim aracını kolaylık kullanma imkanları varsa bu imkanı kullanacaklardır ve böyle yaparak onlara denk toplumsal pratikleri yaratacaklardır. Kısıtlamanın olmayışı hazcı kullanımı kolaylaştırır. O halde kısıtlamaların olmadığı bir ağda, bol miktarda eğlence ve onları meşrulaştıran bir ideoloji (hazcılık) göreceğiz" (Poe 2019, 40)

der.

Poe'ya göre hazcılık benliğin deneyim yoluyla geliştiği düşüncesine dayanır. Öte yandan bir iletişim aracının hacmi ne kadar azsa, ağı da o kadar kısıtlı olacaktır; bir ağ ne kadar kısıtlıylsa, onun içinde gerçekleşen toplumsal pratikler de o kadar ekonomik hale gelecektir. Kısıtlılık iletişim araçlarının eğlence amaçlı kullanımını engeller. Dolayısıyla kısıtlı medya ağlarında, benliğin reddedildiği toplumsal pratikler ve benliğin reddini bir erdem haline getiren bir ideoloji (çilecilik) göreceğiz (Poe 2019, 40).

Hazcılık ve çilecilik ilişkisi üzerinden kurulan bu bağlantı, müziğin kullanımının iletişim ağının sınırlılık ve özgürlüğüyle nasıl bağlantılı olduğunu görebilmek için önemlidir. Geleneksel toplumlarda müziğin kullanımları bu açıdan ele alınmadığı için söylenecek her şeyin yalnızca bir teori olması tehlikesi bulunsa da ampirik olarak kültür çevrelerinin konuşma kısıtlılığıyla müzik yapma kısıtlılığı arasında bir bağ kurmak mümkündür.

Konuşmanın erişilebilirliğinin toplumsal bir figür (din adamı, devlet adamı, tiran vs.) yahut ideoloji (din, bellek vs.) tarafından kısıtlandığı durumlarda taşınacak mesajın kısıtlı olacağını; kısıtlanmamış ağlarda ise mesaj hacminin boyutunun fazla olacağı öngörülebilir. Çerçevesi "din" yahut başka bir ödünleyici tarafından çizilmeyen toplumsal etkileşimlerde, o halde, müziğin eğlence için kullanımını görebilecekken; bu sınırların sıkı bir şekilde çizildiği etkileşimlerde eğlence unsuru bulunmayacaktır. Tasavvuf müziğinin tüm toplumsal icra ortamları içinde yahut paylaşılan bilginin tasavvufi düşünce olduğu hiçbir toplumsal paylaşımda eğlence (her ne kastediliyorsa) yoktur. Ancak bu topluluklarda olan şey, haz unsurunun kültürel diğer ödünleyiciler aracılığıyla (nefes teknikleri, vücut

hareketlerinin çeşitli kullanımları vs.) sağlanması olabilir. Diğer taraftan, bu etkileşimlerde haz unsurunun olmadığını söylemek mümkün değildir. Hareketli bir müziğin harekete geçirdiği bedenlerin edindiği haz, başka hazlarla kolaylıkla karşılaştırılabilecektir. Çilecilik için müziğin kullanımının ise yine çerçevesini toplumun belirlemesi koşuluyla kolaylıkla çile düşüncesi ile bağdaştırılması mümkündür. Bu bakımdan ortodoks mezhep olan Sünniliğin müziğin kullanımı üzerindeki tahakkümü ile heterodoks mezheplerin müzik kullanımı arasında farklılıklar bulmak mümkün olacaktır. Bu noktada Alevi Cem'lerinde duyulan "döndüğünüz semah hak için ola seyir için olmaya" uyarısının bağlamın eğlence olmadığı; aksine, tanrıya mesaj ulaştırma kaygısıyla gerçekleştirildiğinin gözlemlenmesi mümkündür.

Türk halk müziği kullanımları içinde neden bazı teknik ve yapısal farkların bulunduğunu yine, "hacim" konusuyla ele almak mümkün olacaktır.

Hız

Poe'ya göre bir iletişim aracında hıza göre mesaj göndermenin maliyetine bağlı olarak, o iletişim aracının ağı az veya çok diyalojik olacaktır. Diyalojik ağlar çok sayıda tarafın hızlı bir şekilde mesaj alışverişi yapabildiği ağlar iken, monolojik ağlar bu türden bir alışverişin zor olduğu ağlardır. Diyalojik olup olmamasına bağlı olarak ağ içinde gerçekleşen toplumsal pratikler de o kadar demokratikleşecektir. Diyalojiklik ve demokratikleşme arasındaki bağ, insanın kendini başkalarına ifade etmeye yönelik doğal arzusu yoluyla kurulur. Eğer insanlar bir iletişim aracını başkaları tarafından duyulmak için kolaylıkla kullanabiliyorsa, bunu yapıp, ilgili toplumsal pratikleri yaratacaklardır. Diyalojiklik kendini ifade etmeyi kolaylaştırır. Bu

yüzden diyalojik ağlarda demokratik toplumsal pratikler ve onları meşrulaştıran bir ideoloji (müzakerecilik) bulmayı beklememiz gerekir.

Müzakerecilik herkesin kendi adına konuşması gerektiğin düşüncesine dayanır. Öte yandan, bir iletişim aracı ne kadar yavaşsa, ağı da o kadar monolojik olacaktır; bir ağ ne kadar monolojikse, o ağda gerçekleşen toplumsal pratikler de o kadar merkezileşmiş olacaktır. Monolojiklik kendini ifadeyi zorlaştırır. O halde monolojik medya ağlarında merkezileşmiş toplumsal pratikler ve onları meşrulaştıran bir ideoloji (diktatörcülük) görebiliriz. Diktatörlük bazı insanların başkaları adına konuşması gerektiği düşüncesine dayanır. (Poe 2019, 35)

Halk müziğinde karşılıklı iletişimin temel unsur olduğu düşünülse de (insanların birbirleriyle iletişim kurması); insanların sürekli bir soru-cevap halinde olmadığı durumların çokluğu da göz önündedir. Başlıcası tanrıyla yanıtı olmayan iletişimlerin eseri olarak dini eserler; bir başkasına söylenen ve yanıtının olmadığı bilinen durumlarda kurulan iletişim anları (ölüm, ayrılık, bir makama seslenme) gibi durumlarda diyalojiklik, monolojik bir hal alacaktır. Poe'nun teorisine göre her iki durumda da konuşma/iletişim ağında gerçekleşen pratikler bu durumdan etkilenecek; diyalojik ağlar kendini ifade etmeyi kolaylaştırarak ilgili toplumsal pratikleri yaratırken, monolojik ağlarda "merkezileşmiş toplumsal pratikler ve onları meşrulaştıran bir ideoloji mevcut olacaktır.

Dini müziklerin, geleneksel ritüellerin uygulandığı durumlarda icra edilen müziklerin varlıkları halihazırda bir "merkezileşme" ve bu merkezileşmenin gerektirdiği bir "yönetilme" ihtiyacını doğurur. Bir ritüelin gerçekleştirilmesi için tören yöneticisine duyulan ihtiyacın nedeni,

merkezileşmiş iletişimin yönetilme ihtiyacı olarak nitelendirilebilir. Bu türden icralarda bireyden çok toplumun olduğunu; halk müziğinin temel özelliği olarak yeniden klasik anlamda "anonim" olma özelliğine vurgu yapıldığını görmek mümkündür.

Diğer taraftan, diyalojik, diğer bir deyişle kişinin kendisini ifade etmesinin temel olduğu ve toplumsal pratiğin ona göre şekillendiği pratiklerde/icralarda yaratıcılığın son safhaya ulaştığını söylemek mümkündür. Âşık tarzı edebiyatın çoğu mahsülünü bu iki çerçevede değerlendirmek mümkündür. Âşıkların usta malı olmayan (destan, hikâye gibi) eserleri icraları genelde atışmalar ve "yakım" olarak adlandırılan yeni eser oluşturma anlarında ortaya çıkmaktadır ki bu icraların merkezileşmeden ziyade bireysel yaratıcılığı maddi kazanç yönünde teşvik ettiği düşünülebilir.

Menzil

Poe'ya göre bir iletişim aracında mesafeye ve kapsama (alıcıların sayısı) göre mesaj göndermenin maliyetine bağlı olarak, o iletişim aracının ağı az veya çok geniş olacaktır. Geniş ağlar mesajların büyük bir alan veya çok sayıda insan arasında alışverişin yapılabildiği ağlar iken, dar ağlar mesajların küçük bir alanda veya az sayıda insan arasında alışverişinin yapılabildiği ağlardır (Poe 2019, 35) …bir iletişim aracının menzili coğrafi ve demografik olarak ne kadar genişse, o ağda gerçekleşen toplumsal pratikler de o kadar çeşitlenmiş olacaktır. Genişlik ve çeşitlenme arasındaki bağ, insanın şimdiki zamana duyduğu doğal merakından ve şimdiki zaman hakkında bilgi edinip, ondan ders çıkarmaya yönelik doğal arzusundan kaynaklanır. Eğer insanlar bir iletişim aracını alışık olmadıkları insanları ve şeyleri öğrenmek için kullanabiliyorlarsa, bunu yapacaklardır ve bu

ilgileri üzerinde temellenen toplumsal pratikler yaratacaklardır. Genişlik günümüzün keşfini kolaylaştırır. Bu yüzden geniş medya ağlarında çeşitlenmiş toplumsal pratikler ve onları savunan bir ideoloji (çoğulculuk) göreceğiz. Çoğulculuk çok farklı türden insanların ve şeylerin olduğu düşüncesine dayanır. Öte yandan, bir iletişim aracının menzili ne kadar düşükse, onun ağı o kadar dar olacaktır; bir ağ ne kadar darsa, o ağdaki toplumsl pratikler de o kadar basitleşecektir. Darlık şimdiye duyulan merakı azaltır. O halde dar ağlarda basitleşmiş toplumsal pratikler ve onları destekleyen bir ideoloji (tekçilik) göreceğiz. Tekçilik sadece tek türden insanların veya şeylerin olduğu düşüncesine dayanır (Poe 2019, 42).

Halk müziğinin neden bu kadar yaygın bir iletişim aracı olduğunun yanıtı, erişilebilirlik maddesinde de bahsettiğimiz üzere onu edinmenin maliyetsiz oluşudur. Halk müziğini üretmenin maliyetsizliği onun konuşma ağı boyunca yaygın olmasını, dolayısıyla bu coğrafi ve demografik yaygınlığa bağlı olarak çeşitli toplumsal pratiklerde kullanımını beraberinde getirmektedir.

Müziğin sınırlarını, dil çevresinin genişliğinin oluşturduğunu tekrar belirtmekte fayda vardır. Anadoluda Türk müziği için, tematik ve performatif varlığın sınırları konuşma ağının sınırını oluşturan sınır, Türk dili çevresidir. Manzum oluşturma sanatının dil ile iç içe geçen yapısının Türk dili dünyası için aynı yönteme bağlı oluşu şiirlerin dış yapı özelliğini oluştururken; konularını dilin belirlediği konuşma ağının bir iletişim ağı olması dolayısıyla müziğin konuları da benzerlik gösterir.

Bu yaygınlığın en bilinen örneği olarak Köroğlu destanının Türk Dünyası'nın neredeyse tüm ülkelerinde biliniyor olması verilebilir. Türk dünyası genelinde henüz karşılaştırmalı bir müzik araştırması yapılmamışsa da ülkeler

üzerine ayrı ayrı yapılan çalışmalarda benzerlikleri kolaylıkla görmek mümkündür. Bunun yanı sıra Batı Oğuz dil grubunda yer alan ülkelerde yalnızca konuların değil, müziğin yapısal unsurlarının ve melodilerin de büyük benzerlikler taşıdıklarını belirtmiştik. Bu benzerliklerin önemi, elbette, yalnızca insanların müzik alışverişi yapıyor olmaları değildir. Kimlik icra edilir ve geleneksel toplumlarda kimliğin icra edildiği temel ortamlar ritüeller yani toplumsal temsillerdir. Bu nedenle toplum bireylerinin aynılığı olmasa da edebi muhayyilelerinin şekillenmesinde bu geniş ağın önemi büyüktür.

Poe'nun geniş ağlar ve çeşitlenme üzerine teorisi daha dikkat çekici bir şekilde bu ağlarda müziğin varlığı üzerine daha fazla varsayım geliştirmeye müsaade etmektedir. Poe, genişlilik ve çeşitlenme arasındaki bağın, insanın şimdiki zamana duyduğu doğal merakından ve şimdiki zaman hakkında bilgi edinip ondan ders çıkarmaya yönelik doğal arzusundan kaynaklandığını belirtir. Bu, temel pratikleri müzikle şekillenmiş toplumlarda müziğin kullanımının toplumsal bellekle olan ilişkisi üzerine düşünme fırsatı verebilecek bir düşüncedir. Sözlü kültürün bütüncül olarak "hatırlama" ile olan ilişkisini doğrudan kabul eden akademik yapının hatırlamanın toplumsallığını umursamayan dinamiği ile bilgi ağının genişliği-darlığı ve çeşitlilik-tekliğinin toplumsal belleğin zamanına vurgu yapması birbirinden farklı şeylerdir.

Şimdiki zamana ve etrafını tanımaya yönelik merak ve neticesi olarak çeşitlilikle nitelenen toplumsal pratikler ile bunun karşıtı olarak şimdiye duyulan merakın az olduğu, iletişim menzilinin düşük ve iletişim ağının dar olduğu toplumlarda/uygulamalarda bellek biçimlerinin farklı olduğunu söylemek mümkündür. Paul Connerton, "geçmişin imgeleri ve geçmişin anımsanan bilgilerinin (tören-

sel denebilecek) uygulayımlarla (performans) taşınıp sürdürül [düğünü]" (1999, 11-12) belirtmektedir. Bu durumda, geçmişe yönelik ritüel uygulamalarda bireysel ifadelere yer verilmediğini; bunun karşıtı olarak, topluğun geçmişin izinin az olduğu/olmadığı kutlamalar için bir arada bulunduğu uygulamalarda bireysel ifadelerin ön plana çıktığını söylemek mümkün olacaktır. İletişim ağının dar olduğu durumlarda icra edilen pratiklere örnek olarak manevi ve mitolojik saha verilebilecekken geniş ağda ifadenin ve ifadenin icra edilmesini sağlayan pratiklerin seküler çeşitliliği göze çarpacaktır.

Şimdiyi merak etmenin veyahut daha doğru bir ifadeyle şimdiyle iletişim halinde olmanın müzikal olarak anlamı kısıtlı ağ ve anlam alanından değil, geniş alandaki müzikal kullanımlardan beslenerek merakını tatmin etme ve aynı şekilde geniş ağdaki repertuardan faydalanarak kendini ifade etme olarak ele alınabilir.

Geçmişe dair merakın tatmin edilmesi, geniş ağda olmayan, dar bir çevrede icra edilen pratikleri ima ederek, halk müziğinin bu türdeki eserlerinin bağlamlarına doğrudan imada bulunarak müziğin kullanımının toplumsal zihindeki simgeselliklerine vurgu yapacaktır.

Dayanıklılık

Poe, bir iletişim aracında zamana göre mesajları muhafaza etmenin maliyetine bağlı olarak, o iletişim ağının az ya da çok "ilaveli" olacağını belirtir. "İlaveli ağlar mesajların biriktiği ağlar iken, eksilmeli ağlar yeni mesjların eski mesajların yerine geçtiği ve bu yüzden veri miktarının sabit kaldığı ağlardır (Poe 2019, 35). Poe, iletişim ağlarında dayanıklılık ilkesinin ne tür toplumsal pratiklere yol açtığını şu şekilde ifade eder;

> "Bir iletişim aracı ne kadar ilaveliyse, o ağda gerçekleşen toplumsal pratikler de o kadar tarihselleşeceklerdir. Dayanıklılık ve tarihselleşme arasındaki bağ, insanın geçmişe yönelik doğal merakından, onun hakkında bilgi edinmeye ve ondan ders çıkarmaya yönelik doğal arzusundan kaynaklanır. Eğer insanlar bir iletişim aracını geçmiş ve özellikle geçmişte yaşayan insanlar hakkında bilgi sahibi olmak için kullanabiliyorlarsa, bunu yapacaklardar ve bu ilgiler üzerinde temellenmiş toplumsal pratikler yaratacaklardır. İlave, geçmişin keşfini kolaylaştırır. Bu yüzden ilaveli bir ağda, tarihselleşmiş toplumsal pratikler ve onları destekleyen bir ideoloji (zamansalcılık) göreceğiz. Zamansalcılık şeylerin zaman içinde değiştiği düşüncesine dayanır" (Poe 2019, 42).

Diğer taraftan, ilaveli ağların tam tersi olarak eksilmeli ağlar ise şu şekilde açıklanmaktadır;

> "Öte yandan, bir iletişim aracı ne kadar dayanıksızsa, ağı da o kadar eksilmeli olacaktır; bir iletişim aracı ne kadar eksilmeliyse, o ağda gerçekleşen toplumsal pratikler de o kadar ritüelleşmiş olacaktır. Eksilme, geçmişin keşfini zorlaştırır. O halde eksilmeli ağlarda, ritüelleşmiş toplumsal pratikler ve onları meşrulaştıran ideoloji (sonsuzculuk) görmeyi bekleyeceğiz. Sonsuzculuk şeylerin her zaman şimdiki gibi olduğu düşüncesine dayanır" (Poe 2019, 42).

Bellek kavramıyla birlikte ele alınabilecek dayanıklılık ilkesi, "menzil" ilkesinde olduğu gibi kültürel bellek ve iletişimsel bellek kavramlarıyla anaoloji kurularak yorumlanabilir.

İlaveli ağ kavramı, kültürel bellek tanımıyla birlikte ele alındığı zaman kuramsal bir zemine kavuşmaktadır. Topluluğun, unutulmaması üzere devraldığı ritüelistik performanslar hem yüzünü tarihi bilgiye döndüğü için uzun

zamandır yapılagelen performanslar olmaları bakımından tarihseldirler ve hem de kişinin geçmişe yönelik soru sormasını sağlamaları bakımından tarihseldirler. Bunun getirisi olarak performanslar ve içinde yer alan müzik de gündelik, toplumsal ve zayıf gövdeli bir ifade biçimi yerine gündelik olmayan, ritüelin tanımında yer verdiğimiz üzere toplumun uyması için kuralların geliştirildiği, anlatılarla bütünleşmiş performanslardır. Dini icraların yapısal unsurları ve yapıya hükmeden anlatılar ve bağlamlar bunlara örnek olarak verilebilir.

Yeni mesajların eskilerinin yerine geçtiği eksilmeli ağlarda yer aldığı düşünülebilecek performanslar ise sözlü kompozisyon teorisinde örneklerini görmüş olduğumuz, birbirinin yerine geçmesinin toplum tarafından meşru görüldüğü yaratımlardır. Bu performanslar, kişinin kendini mevcut yapısal çerçeve içinde kolayca ifade etmesini teşvik eder. Eksilmeli ağlarda mesaj sürekli değiştiği için bu ağ özelliğini iletişimde bulunan insanları performansın bellek çerçevesi içerisinde ele almayı sağlayan toplumsal bellek kavramıyla birlikte düşünebilmek mümkündür. Toplumsal bellek, simge taşıma kuvvetine sahip herhangi bir madde/soyut düşünce/sözün edindiği anlamın toplumun, başlıcasını zamanın oluşturduğu iletişim sınırları içinde yaşaması şeklinde ele alınabilir. Böylece eksilmeli ağlarda kişinin geçmişte geriye doğru gidebilmesi ancak ve ancak topluluğun sınırları içerisinde gerçekleşecekken şimdiye dair ilgisini daha fazla gösterebileceği ve merağını giderebileceği ifadeler bu ağ içerisinde düşünülebilecektir.

Aranabilirlik

Poe, bir iletişim aracında mesajları bulmanın maliyetine bağlı olarak, o iletişim aracı yoluyla kurulan ağın az ya da çok haritalanmış olacağını belirtir. Haritalanmış ağlar

depolanan mesajların kolaylıkla aranabildiği, bulunabildiği… ağlar iken, haritalanmamış ağlar böyle olmayan ağlardır (Poe 2019, 35)

Bir iletişim aracı ne kadar aranabilirse, ağı da o kadar haritalanmış olacaktır; bir ağ ne kadar haritalanmışsa, o ağda gerçekleşen toplumsal pratikler de o kadar amatörleşeceklerdir. Haritalandırma ve amatörleşme arasındaki bağ, insanın özerkliğine, özellikle de kendisi için öğrenmeye yönelik doğal ihtiyacı yoluyla kurulur. Eğer insanlar bir iletişim aracını ihtiyaç duyduklarını kendi başlarına öğrenmek için kolaylıkla kullanabiliyorlarsa, bunu yapacaklardır ve örtüşen toplumsal pratikleri tesis edeceklerdir. Haritalamak bağımsız keşfi kolaylaştırır. Bu yüzden haritalanmış bir ağda, çok sayıda "kendini geliştirme" (genel anlamda) tarzında toplumsal pratik ve kendi kendine yeterliği teşvik eden bir ideoloji (bireycilik) göreceğiz. Bireycilik herkesin özerk olduğu düşüncesine dayanır.

Öte yandan, bir iletişim aracı ne kadar az aranabilirse, ağı da o kadar az haritalanmış olacaktır; bir ağ ne kadar az haritalanmışsa, o ağda gerçekleşen toplumsal pratikler de o kadar uzmanlaşmış olacaktır. Haritalanmamışlık bağımsız keşfi zorlaştırır. O halde haritalanmamış ağlarda uzmanlıkları ve onları meşrulaştıran bir ideoloji (kolektivizm) görmeyi bekleyeceğiz. Kolektivizm herkesin başkalarına muhtaç olduğu düşüncesine dayanır (Poe 2019, 43).

Halk müziğinin, toplumun temel uygulamalarının (ritüeller başta olmak üzere) daima içinde olduğu düşünülür. Bu uygulamaların içerisinde yer alan tüm unsurlar bir bütün olarak aynı amacın yerine getirilmesi için oradadırlar ve bir bilgi biçimi olarak sonraki nesillere aktarılmaları tam anlamıyla sözün, maddenin ve bedenin kullanımıyla, doğal icra ortamında gerçekleşir.

Toplumsallaşma ve bireyselliğe dair fikirler edinmeyi yalnızca toplumun kendisine verdikleriyle gerçekleştirme imkânına sahip olan sözlü kültür toplumlarının bu önemli bilgileri edindikleri sözlü mecraların başında müzikle yahut müziksiz icra edilen anlatılar bulunmaktadır. Müziğin bir anlatıyla birleşmesi, halk müziği ve edebiyat ilişkisinde ele aldığımız üzere, bu anlatıların hatırlanabilir kalıplar içinde sürdürülmesinde yardımcı olurlar. Toplumun bu anlatılardan bilgi edinip edinmediği sorusu bugüne değin doğrudan bir kabul biçiminde; "evet, toplumlar edebiyatlarından beslenirler" şeklinde verilmiş olsa da ampirik veri eksikliği bu tahminin araştırmacılara verdiği özgüvenle yanıtlanır.

Bu türden ritüelistik, yani toplumun genelini ilgilendiren uygulamalar, toplum olma bilgisinin zihinlerinde saklandığına inanılan kişilerce yönetilir ki bu bireylere Türk kültüründe, kültürün tarihi gelişimi çizgisi içerisinde şaman, ozan, destancı, aşık gibi isimler verilmiştir. Bireylerin bu iletişim ağında bilgi araması, bilgiyi edinmenin ve muhafaza etmenin zorluklarından dolayı maliyetli olarak düşünülebilir. Toplumsal uygulamaların da bu yönde hatırlamaya destek (şaman/ozan'a toplumsal statü verilmesi) veya engel (toplumu statüler üzerinden görerek bazılarını dahil etme/bazılarını dahil etmeme) olduğu görülebilir. Dahası, toplumu bu denli ilgilendiren bilginin mevcut olduğu performanslar metne döküldüğünde karşımıza destan benzeri çok hacimli edebi türler çıkar. Bugün dünyanın en uzun sözlü kültür metni olarak kabul edilen Manas Destanı'nın yazı teknolojisinde tespit edilebilen uzunluğu beş yüz bin mısrayı bulmakta ve destanın içerisinde Kırgız toplumunun mitik varoluşlarından toplumsal kahramanlarına, coğrafi yerleşimlerden hasımlarla yapılan savaşlara ve nedenlerine, savaşlarda kullanılan

aletlerden savaş atlarının cinslerine kadar her türden bilgi mevcuttur. Bu iletişim aracında arama yapmak ve bireyin kendisi için özgün fikirler edinebilmesi için ona başvurması ancak ve ancak destan okuyucusunun mevcudiyetiyle mümkündür. Diğer taraftan, bu kadar önemli bir bilginin icra edilmesi sırasında gerçekleştirilen performansların, sözlü bilginin önemine vurgu yapmak üzere uzmanlaşma gerektirmesi yahut performans esnasında bu kadar fazla bilgiyi teatral olarak sergilemenin tüm hatırlama imkânlarını devreye sokmayı gerektireceğinden dolayı tek elde toplanmış olduğunu söylemek mümkündür. Poe'nin de belirttiği üzere, uzmanlık gerektirdiğinden dolayı toplumun geri kalanı için "haritalanmamış" olarak kabul edebileceğimiz bu iletişim biçimi, özerkliği değil kolektivizmi gerektirebilir.

Müziği, bireylerin, içinde aradıkları bilgiyi zahmetsiz olarak bulabildikleri, "aranabilir" bir iletişim ağı olarak ele aldığımızda ise karşımıza müziğin eşlik ettiği durumların uzmanlar değil, toplumun tüm bireyleri tarafından gerçekleştirilebildiği toplumsal uygulamalar şeklinde görebiliriz. Bu durumda sözlü kültürde çok yaygın olduğunu gördüğümüz, manzumlarım toplumun tüm bireylerinin kullanımına açık olduğu örnekler, haritalanmış, diğer bir deyişle bireyin neyin ne olduğunu bildiği ve başkasına aktarabileceği örnekler olarak ele alınabilir.

Böylelikle, anonimlik kavramı altında yüzeysel olarak görebildiğimiz kültürel dinamikleri, tahmine dayalı olarak değil, tüm kültürlerin temelini oluşturan iletişimin araçlarının ortaya çıkardığı düşünülen ağ özellikleri bakımından ele almış olduk. Bu bahis elbette detaylandırılmalı ve her toplum için ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Yukarıdaki maddelerin hiçbiri genelleyici ve belirleyici olarak görülmemelidir.

4.4. Türleri Düşünmek

Halk müziğini tarihte ve günümüzdeki çeşitli görünümleri içinde bir bütün olarak ele almaya ve içeriğinin ne olduğuna dair bilimsel söylem geliştirmeye çalıştığımızda "tür" kavramına başvurmaktayız. Türler, sözlü kültür ürünlerinin yapısal unsurlar, edebi tema, toplumsal yapı, işlev ve anlam ile kültürel ifadenin simgeselleşmesi gibi bazı ortak özelliklerinden yola çıkılarak gruplandırılmasını sağlayan çatı kavramlar olarak düşünülebilir.

Müzikte tür kavramını ele alırken konuya bakışımı oluşturan nokta, müziğin, kültürlerini gözlemleyerek onlar hakkında söylem geliştirdiğimiz toplumların yalnızca metinler olarak karşımıza çıkan edebi ürünlerle değil, toplumsal uygulamalarla ve dolayısıyla toplumun kendisiyle iç içe geçmiş olduğudur. Bu bölümde yer vereceğim, Dan Ben-Amos ve Roger Abrahams'ın görüşleri, türlerin yalnızca onları tanımlamamıza yarayan yapısal özelliklerden ibaret olmadığını; araştırma tarihinde tür konusunu ele alanların, sosyal bilimlerin gelişimiyle ve disiplinler arası çalışmaların ortaya çıkışıyla paralel bir şekilde metin merkezli bir tür anlayışından toplumu ve onun bireyi olan insanları daha iyi anlamak üzere özneye yönelen bir anlayışa kavuştuğunu göstermektedir.

Tür konusunun ele alındığı bilimsel alanlar çok çeşitlidir. Halk edebiyatı başta olmak üzere müzik, tarih, antropoloji, sosyoloji ve psikoloji, türlere farklı yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlayan temel disiplinler olarak adlandırılabilirler. Halk müziğini yalnızca "müzikal ses" ayrımına dayalı olarak ele almanın mümkün olmadığı malumdur. Bir halk hikâyesi, yapısal bakımdan müziğin kendisiyle ortaklık kurmasını sağlayan şiiri içerirken; hikâyenin icra ortamı müzik için bir bağlam sağlamakta-

dır. Metin ve müzik arasındaki ilişki bir tarafa, geleneksel müzikte türler konusuna edebiyat, toplum ve iletişim temelli bir anlayışla yaklaşmanın daha işlevsel olacağı kanaatindeyim.

Ben-Amos tür konusunda dikkatimizi evrensel bir ayrıma çekmektedir; etnik türler ve analitik kategoriler. Etnik türler, "kültürel iletişim biçimleri" iken analitik kategoriler, "metinlerin organizasyonu için modeller"dir. (Ben-Amos 1976, 215-216). Toplumsal anlam ve bağlamların kültürel performansları belirli çerçevelerle kuşatması sonucu halk müziğinin dahil olduğu performanslar eşsiz tanımlayıcılara kavuşmuşlardır. Bu terimleri "halk etimolojisi" olarak adlandıran Ben-Amos, dilin sıradan kelimeleri olduklarını ve geleneğin sınıflandırmalarını kavramak ve söz söylemek için kullanıldıklarını" (1976, 215-216) belirtir.

Diğer taraftan, müziğin inceleme nesnesi olduğu araştırma çevreleri de onu analitik ve yorumlayıcı bakış açılarıyla hem kendi içinde tanımlanabilir bir olgu olarak ele almak hem de müziği eğitimi aşamasında fark edilebilir bölümlemelerle aktarabilmek için olgusal olarak yorumlarlar. Alan Dundes, tür teorisinin folklor disiplinin şekillenmesinde araçsal olduğunu, herhangi bir folklor külliyatı toplandıktan sonra folklorcuların her zaman tür sınıflandırması meselesine yöneldiğini belirtir. Bu "arşivleme" mecburiyeti Dundes'a göre halkbilimciyi elde ettiği malzemeyi sınıflandırma ve türler açısından düşünmeye zorlamıştır. Halkbilimcinin bu noktada sorduğu sorular "ben buna ne derim" ve "nereye dosyalayabilirim" olmuştur. Ancak Dundes, bu sınıflandırma davranışının araştırmacıları çalışma sahasını yalnızca geleneksel türler üzerinden düşünmeye ve diğer kültür malzemelerini görmezden gelmeye iterek onları sınırlandırdığını (1971, 93-94) da belirtir.

Tür tartışması ülkemizde de akademik yayınlar ve saha araştırmaları için zamanla merkezî bir konum elde etmiştir. Genel olarak halk edebiyatı mensur ve manzum türler üzerinden yüzeysel bir metin merkezli bakışla sınıflandırılmış; bu sınıflandırma çalışmalarında müziğin edebi tarafıyla bağlantı kurulamadığı takdirde türün mevcudiyeti dışlanmıştır. Halk müziği tür tasnifleri ise metin merkezli halk edebiyatı türlerinin, kimi zaman metin yaratımı prensibi açısından ortak olmalarına rağmen, sözlü üretim biçimi paydaşlarını ve kimi zaman da geçmişte kalan ve bugün müzikle yapıldığını ampirik bilgi ile gözlemleyemediğimiz ve ritüelistik bir icra içerisinde icra edilen destan, alkış, kargış, dua ve benzeri müzikli icraları görmezden gelmiştir. Bu doğrultuda, halk müziği türleri, akademik çalışmalarda ses ve işlev odaklı olarak ele alınmıştır denilebilir.

Netice olarak Türkiye'de 20. Yüzyılın başından başlamak suretiyle akademide bir türleştirme döneminin içine girildiği ve günüze değin uzanan bir "türler" konusu üzerinden akademik tartışma ortamının yaratıldığını söylemek mümkündür. Türk halk edebiyatı ve müziğinde türler günümüzde kristalleşmiş bir şekilde akademik ve amatör yayınlarda yerini almaktadır. Nadiren yapılan yeni tür tasnifleri ise yine toplumsal değil yapısal tekliflerle kendilerini bir öncekilerin takipçisi ilan etmektedirler.

Türler konusu üzerine yazılan bu bölümün amacı disiplinlerarası sahada tür çalışmalarının dikkat noktalarını ele almaktır. Amacım, yeni bir tasnif önermek değildir. Diğer taraftan, geleneksel halk müziği üzerine kavramları ele alan bu kitabın türler üzerine müzik özelinde örneklere inmeyeceğini söylemeliyim. Bunun nedeni, "müzik" başlığı altında toplamaya aşina olduğumuz ifade biçimlerinin toplumsal hayatın her yerinde, her ifadesinde ve her eyleminde bulunuyor olmasıdır. Bu, gerçekte, sınıflandırma anlayışına

karşı bir duruştur. Yine de okuyucu, kültür bilimi diliyle yazılan aşağıdaki tür yaklaşımlarını okurken müziğin varlığını yoğun şekilde hissedecektir. Bölümün sonunda, Türkiye akademisi ve müziğe hevesli çevrelerin geliştirmiş olduğu müzikal sınıflandırmalar ile tür çalışmalarının gerekliliği üzerine kendi fikirlerime yer vereceğim.

Türler konusunu, genel çerçeveyi etraflıca çizen ve disiplinlerarası yaklaşımları ele alan Dan Ben-Amos ve Roger Abrahams'ın çalışmalarından yola çıkarak özetleyeceğim. Okuyucu, türlerin yalnızca metinleri sınıflandıran bir araç değil aynı zamanda farklı kuram, kavram ve teorilerle ele alındığında toplumsal iletişimin farklı taraflarına vurgu yapan analitik bir araç olduğunu görecektir.

Dan Ben-Amos ve Halkbiliminde Türler

Dan Ben-Amos, tür konusunu, 1976 yılında kendi editörlüğünde yayınlanan "Folklore Genres" adlı çalışmanın Giriş bölümünde "halk bilimi eğitimi" açısından; ilerleyen sayfalarda ise müstakil bir çalışma olarak "analitik kavramlar ve etnik kategoriler" olarak ele alır. Halkbilimi eğitiminde türlerin rolü çalışmasında tür mantığının sözlü kültür ifadelerini hangi temel fikirlerle sınıflandırdığının üzerinde durulurken, diğer çalışmada analitik kategoriler olarak türlerin "metinlerin organizasyonu için modeller" olduğu belirtilir. Ben-Amos tür kategorilerini şu başlıklar altında ele alır;

Halkbilimi eğitiminde ortaya çıkan tür yaklaşımları;

- Sınıflandırıcı kategoriler olarak türler
- Dâimî biçimler olarak türler
    - o Evrimci Yaklaşım
    - o İşlevsel Yaklaşım
    - o Yapısal-Morfolojik Yaklaşım

- Evrilen biçimler olarak türler
- Söylem biçimleri olarak türler

iken analitik yaklaşımda türler;

- Tematik yaklaşım
- Bütüncül yaklaşım
- Arketipik yaklaşım
- İşlevsel yaklaşım şeklinde birbirinden ayrılır.

Bu çalışmada Ben-Amos'un tür tasnifini yedi başlık altında özetlemeye çalışacağım. İki çalışmada işlev teorisine ayrı ayrı değinilmiş olsa da içeriklerinin aynı olması dolayısıyla onları bir kabul etmek mümkündür.

Halkbilimi Eğitiminde Türler

Sınıflandırıcı kategoriler

Ben-Amos, "on dokuzuncu yüzyılın sonları ile yirminci yüzyılın ilk yarısında folklorda bir sınıflandırma sistemi geliştirilmesinin bilimsel araştırmalarda herhangi bir ilerleme için ön koşul olarak kabul edildiğini; böyle bir stratejinin pragmatik ve mantıksal temelleri olduğu kadar diğer disiplinlerde de [özellikle biyoloji bu noktada önemli esin kaynağıdır] emsalleri bulunduğunu" belirtir. Tutarlı bir sınıflandırma sistemi, yapısal özellikleri, biçimleri ve konuları "düzenleme kriteri" olarak belirleyerek ve çok sayıda ayrıntıyla bireysel durumlarda mevcut bulunan kalıpları ortaya çıkararak, kaotik bilgi yığınını bir düzene sokar (1976, xv).

Halk edebiyatı araştırmalarında halen kullanılan tasnif sistemlerinin temellerini atan, "yirminci yüzyılın önde gelen üç bilim adamı Stith Thompson, Carl W. von Sydow ve Vladimir Propp, yeterli bir sınıflandırma sisteminin inşasını, diğer herhangi bir analitik çabadan önce, araştırmanın

ilk adımı olarak görürler. Hepsi, ideal olarak, herhangi bir sınıflandırma sisteminin gerçek geleneksel biçimlere karşılık gelmesi gerektiğini; aksi takdirde herhangi bir pratik kullanımdan yoksun olacağını" (Ben-Amos, Introduction 1976, xv) düşünürler. Ancak, Ben-Amos, sınıflandırma sistemlerinin doğa bilimlerinde elde ettiği etkiyi yakalayamadığını ve tür konusunun ikincil rol oynadığını belirtir.

Sınıflandırıcı kategoriler olarak türlerin, türün ne olduğuna dair söylemler ile türün içerik ve anlamlarının araştırmacı tarafından belirlendiği ve akademik iletişimi kolaylaştırmak için oluşturulan tasnifler olduğunu söylemek mümkündür. Buna göre, yerel ifade biçimleri ve dönüşüm halinde olan kültürel yaşantıdan elde edilen metinler arasında bağlantılar kurularak, "ideal tip" kavramının oluşturulması söz konusudur.

Bu anlayışına göre "türlerin terimleri, tasnif kategorilerini belirler; metinlerin arşivlenmesini ve araştırmalarda kullanılmasını kolaylaştıran bir depolama ve tekrar elden geçirme sistemini biçimlendirir (Ben-Amos 1976, xxvii). İlk bakışta halkta olanın derlemelerle tespit edilmesi anlamında "mâkul" görünen bu kategorileştirme anlayışının "bütünlüklü" olduğu düşünülebilir. Ancak, halk müziğinin yerel kategorilerini ortaya çıkarmaya yarayacak bu sınıflandırmanın temel sorunu, gözlemle elde edilemeyecek olanı ve geçmişte bulunanı dışlaması olacaktır. Bunun yanında Ben-Amos, "halkbilimindeki tarihsel araştırmaların içerik odaklı" olduğunu ve anlatılanın içeriğindeki benzerlikleri ve farklılıkları saptamak için buna elverişli olan terimleri kullandığını (Ben-Amos 1976, 231) belirtir.

Sınıflandırıcı yaklaşıma göre türleri ele alan Lauri Honko türleri "kavramsal" değil, "sembolik değeri olan araştırma gereçleri", "teknik" türlermiş gibi ele alma yoluna gider;

> "Honko, kategorilerini teknik kullanıma hizmet etmesi için oluşturur. Bu kategorilerin kuramsal bir amaca hizmet etmesi düşünülmediği gibi kategoriler kültürel bir dünya görüşünden ya da birleştirici bir kuramsal sistemden alınmamıştır. Tek bir türü biçimlendirmek için farklı, çoğunlukla birbiriyle çelişen kuramsal sistemlerden alınan içerik, biçim, üslup, yapı, işlev, sıklık, dağılım, çağ ve köken gibi kavramları kullanır. Honko, türlerin gerçek varlıklar değil, "ideal tipler" olarak dikkate alınmasını teklif eder. Her metin, neredeyse sadece ideal bir sistem sunan biçimsel, yapısal, tematik, işlevsel ve tarihsel etkenler arasında belirli bir ilişkiler grubu oluşturur. Gelenekte kaydedilmiş, tek tek metinlerle –sınıflayıcı kategori olan- ideal tip arasında kurulan ilişkinin her durum için yeniden tanımlanması gerekir" (Ben-Amos 1976, xxviii).

Honko'nun yaklaşımı, sınıflandırıcı yaklaşımın görüşünü taşır. Halkbiliminin metin merkezli yaklaşımlarında metnin, anlamı kendi başına taşıma kapasitesine sahip olduğu ve halkın düşüncesini yansıttığı varsayılarak edebi verimlerin tasnif edilmesi düşüncesi hakimdir. Ben-Amos, bu yaklaşımın etkilendiği kuram ve kuramın etkilediği çalışma döneminde yapılan tasnif çalışmalarını tarihi-coğrafi metot üzerinden değerlendirerek türlerin "arşivlerde ve müzelerde ideal tipler olarak" görüldüğünü ve "bilginin depolanması ve yeniden ele geçirilmesine yarayan gereçler" (Ben-Amos 1976, xxviii) olarak tasarlandığını belirtir.

Bu yaklaşımın önemi, Ben-Amos'a göre, "folklor biçimlerinin tanımları hakkında çoğunlukla boşuna yapılan… tartışmaları bertaraf ederek gelenekte benzer ifadelerin fark edilmesi ve tasnif edilmesi için belirli ölçütler" sunmasıdır. Bunun sonucunda "akademik iletişim önemli ölçüde" (Ben-Amos 1976, 233) gelişecektir.

Türlerin, üst üste gelen sabit icraları çerçevelemesi düşüncesi üzerine kurulan bu türleştirme mantığında Ben-Amos, Sydow'un botanik biliminden ödünçleyerek kullandığı, "aynı türlerden kalıtsal olarak birbirine benzemeyen canlılar arasından doğal ayıklanma yoluyla belirli bir çevreye alıştırılan kalıtsal bitki" anlamına gelen "ekotip" fikrinin ayrı bir yeri olduğunu vurgulayarak, bir türün yeni dillere yani yeni kültürel çevrelere yayılması durumunda diğer türlerle birbirine karıştığını, tahrif edildiğini ve yanlış anlaşıldığını belirtir. Bu durumda belirli bir folklor biçimi ve dolayısıyla zihnimizde belirli olduğunu düşündüğümüz bir halk müziği türünün en iyi korunduğu alanın doğduğu toprak, yerel kültür ve temellenip beslendiği dil olduğu söylenebilir. Böylece türler, analitik kavramsal kategoriler ve ideal tipler, diğer bir deyişle akademik çabayla sabitlenebilecek "şeyler" değil, kültürlerde ve toplumlarda tarihsel ve dilsel gerçekliğe sahip ifadelerdir.

Roger Abrahams'ın,

> "…türler, yalnızca icracı ve izleyici arasındaki ilişkiye odaklanmamıza yardımcı oldukları için değil, aynı zamanda… sanatçı tarafından izleyiciyle iletişim kurma ve etkileme girişiminde kullanabilecek geleneksel tutumlara ve geleneksel stratejilere adlar verdikleri için de yararlıdırlar" (R. Abrahams 1976, 193)

fikri de metinden ve metinlerin sabitliğinden çok performans anlarının çerçevelenmesi bağlamında türlerin bir iletişim aracı olarak sağladığı faydayı göz önünde bulundurmaktadır. Alan Dundes'ın "bu disiplinin bu zamana kadar gelmiş meşhur tarihinde bütünüyle tanımlanmış bir türe rastlanmamaktadır" (1976, 228) ifadesi, türleştirme çalışmalarında harcanan çabaya rağmen verimli, sabit ve bütünü ele almaya yeten bir sonuca ulaşılamadığını göstermesi bakımından oldukça şaşırtıcıdır.

Daimî Biçimler Olarak Türler

İkinci madde, türlerin, dünyadaki sözlü gelenekler içinde var olan “gerçek kültürel varlıklar” olduğu görüşüdür (Ben-Amos 1976, xx). Kenneth Burke’ün tanımından faydalanan Ben-Amos’a göre daimî biçimler olarak türler, “hem farklılaşan kültürel görüşler ve kullanımları hem de değişen tarihsel vurguların altını çizen kalıcı biçimler [olarak]… toplumsal değişimlere ve teknolojik gelişmelere direnen bağımsız, edebî bütünlüğe sahip [ürünlerdir]” (Ben-Amos 1976, xxi). Farkedilebileceği üzere türleri daimî biçimler olarak ele almak, bugün için yahut kaydedilip elimize geçmiş olan halk ürünleri için bir hareket noktası sağlama amacı gütmektedir denilebilir. Burada dikkat edilebilecek nokta, “dâimilik” kavramının “hareket, değişim, dönüşüm” gibi kavram çağrışımlarını beraberinde getirebilme ihtimalidir.

Daimî biçimler olarak türler yaklaşımı üçe ayrılmaktadır: evrimci, işlevselci ve yapısal morfolojik yaklaşımlar. Bu yaklaşımlardan biz, daha önce de belirttiğimiz üzere, yalnızca evrimci ve yapısal morfolojik yaklaşıma yer vereceğiz.

Evrimci yaklaşımlar

Türlere evrimci yaklaşımın temel söylemi insanın, zihinsel gelişim serüveninde irrasyonel olandan rasyonel olana; büyüden bilime doğru ilerlemesine rağmen folklor türlerinin sabit kalması üzerinedir. Bunun nedeni, “on dokuzuncu yüzyıl antropolojisi ve halkbiliminde evrimci vurgu[nun], edebî formlar değil, fikirler ve zihinsel yetenekler üzerine[…]” olmasıdır. Edward B. Taylor, Andrew Lang, James G. Frazer ve George Laurence Gomme’un görüşlerine göre, insan rasyonalite yoluyla gelişerek büyüden dinî düşünceye, oradan da bilimsel düşünceye evril[miş]; ancak insanlığın evrimi boyunca folklor biçimleri sabit kal[mıştır]. (Ben-Amos 1976, xxi).

Ben-Amos evrimci yaklaşıma göre folklor türlerinin evrim safhalarına karşıt bir sırada durduklarını; kalıcı bir form olarak bir türün, değişen bir toplumda var olmaya devam edeceğini ancak kültürün toplumdaki konumunun gelişmesi halinde, türlerin hiyerarşisinde o türün altta yer alacağını belirtir. Buna göre, "insanlığın erken evrim safhalarında topluluğun kültüründe merkezde bulunan folklor biçimleri aynı kal[mış]; …gelişmenin daha sonraki evrelerinde ise formlar merkezin dışındaki konumları işgal etmeye başla[mıştır]" (Ben-Amos 1976, xxi).

Ben-Amos örnek olarak Alice Bertha Gomme'un (1852-1938) çalışmalarında yer alan "evrimci yaklaşıma" yer verir. Bu yaklaşıma göre, "folklor türleri söz konusu olduğunda evrim, merkezkaç kuvveti gibi temaları kültürel açıdan merkezî türlerden marjinal biçimlere itme eğilimindedir. İnsanın evrimiyle özneler ve biçimlerin farklı bir dağılımı ortaya çıkmıştır. Bir devirde toplumsal eylemlerin odak noktasındaki temel bir ritüel olan insan kurban etme meselesi, sonraki yıllar içinde bir tekerlemenin ve çocuk oyununun teması haline gelmiştir (Ben-Amos 1976, xxi). Bu bakış açısına göre örneğin;

> "Masallar çoğu akıldışı şeylerin mecazlı bir kavrayışla ifade edildiği, kaynağı çok eski zamanlara kadar giden bir inancın kalıntılarıdır. Bu mitik öğe, toprakta üzeri otlar, çiçeklerle örtülü mücevher parçalarının sadece çok dikkatli bakıldığında görülebilecek küçük taşları gibidir. O mitik öğenin anlamı çok uzun zaman önce kaybolmuştur; ama o mânâ hâlâ hissedilmekte ve aynı zamanda mucizevi olanın içindeki doğal mutluluğu karşılarken masallara içerik sağlamaktadır. Bunlar aylak hayal gücünün süslü oyunlarından ibaret değildir" (Ben-Amos 1976, xxii).

Başka bir deyişle, temaların edebi biçimler arasındaki dağılımını evrimden çok tarihsel koşullar değiştirmektedir. Her türün farklı nitelikleri ve yeterlikleri vardır; ama değişen tarihsel ve kültürel şartlar altında aynı konuya, değişikliklere uyum sağlayan diğer türlerde de rastlanacaktır. Mit, inanç adabını gerektirir; fakat onun yokluğunda aynı tema bir masala dönüşecektir. (Ben-Amos 1976, xxii).

Evrimci yaklaşım çerçevesi içinde türleri sınıflandıran bir başka isim, C. Scott Littleton'dur. Littleton, anlatıların sınıflandırılması için iki boyutlu bir şema" önerir. İlerleme ve tarihsel gelişmeler sırasında Avrupa toplumlarının sözlü gelenekteki anlatı temalarına karşı tutumlarını olgusal ve masalsı, kutsal ve seküler eksenler boyunca değiştirdiğini öne sürer. Buna göre Avrupa geleneğinde beş tür vardır: (l) mit, (2) efsane (veya destan), (3) halk masalı (veya Marchen), (4) tarih ve (5) kutsal tarih. Bunlar hakikat ve inançla olan ilişkilerinde birbirlerinden farklıdırlar. Avrupa uygarlıklarında rasyonalitenin artmasıyla birlikte Littleton, anlatı temalarının sürekli olarak yeniden değerlendirildiğini, bu eksenler boyunca konumlarının değiştiğini varsayar. Bununla birlikte, her konum, belirli bir sözlü gelenek türünü toplum içinde bir yere yerleştirir. Bir temaya yönelik kültürel tutumlar değiştikçe veya olgusal ya da masalsı bir artış ya da azalma meydana geldikçe, temanın bu eksenler üzerindeki konumunda bir kayma olur. Dolayısıyla, bu görüşe göre türler kalıcıdır ve doğruluk ve dindarlık eksenleri üzerindeki sıralı yerleri sabittir; sadece temaları değişebilir (Ben-Amos, Introduction 1976, xxiii).

İşlevselci Yaklaşımlar

Ben-Amos antropoloji ve folklorun işlevselci kuramının tür konusuna dinamik bir bakış açısı kazandırdığını belirtir. İşlevselci yaklaşıma göre "türler, kültürün içinde

süreklilik gösteren sözlü biçimler olarak var olduğu gibi, toplumsal ilişkilerde de aktif bir rol oynarlar" (1976, xxiii). Türlere işlevselci yaklaşımın temeli, yaklaşımın kurucusu Antropolog Bronislaw Malinowski'nin ifadesiyle türlerin kültürel açıdan etkili biçimler haline geldikçe gerçekliklerinin somutluk kazandığı fikrine dayanır. Ben-Amos, Malinowski'nin görüşlerini şu şekilde özetler;

> "Malinowski türleri, kültür üzerine geliştirdiği genel işlevselci kuram çerçevesinde değerlendirerek "etkili ve hareketli varlıklar" olarak yeniden ele alır. Malinowski'nin işlevselci kuramı, grubun biyolojik, toplumsal ve kültürel açıdan varlıklarını nasıl sürdüklerinin açıklanmasıdır. Antropolojinin kültürel evrimci kuramına tepki olarak araştırmanın odağını, modern yaşamda ayakta duran kalıntıların ele alınmasından, bir grubun bir bütün olarak yaşamını sürdürmesine kaydırır. Folklor türlerini de içeren kültürün her bir öğesi, toplumsal grupların devamlılığını sürdürmelerine katkıda bulunan etkenlerdir… ve türler, araçsal olarak toplumsal ve manevi ihtiyaçları karşılamaya yönelik bir amaca işaret ederler. Türler maksatlı eylemlerin oluşturduğu düzenli bir sistemin somut, kültürel ve tecrit edilmiş parçalarıdır; kavramsal açıdan kültürle ilişkili tutarlı bir bütün olarak düşünülürler" (1976, xxiii-xxiv).

Malinowski'nin görüşleri ilk anda kültürün süper-organik olarak görülmesine; diğer bir deyişle folklor türlerinin topluluktan bağımsız bir şeyler gerçekleştirdiğinin düşünülmesine neden olabilir. Ancak bu noktada Ben-Amos'un uyarısı, "bir türün yerine getirdiği gerçek işlev, gözleme ve yoruma göre değişir. Folklor biçimlerinin hizmet ettiği aktif sosyal birimin genişliği tek bir kişiden, dağınık bir gruba, bir kabileye ya da ulusa kadar daralıp genişleyebilir" (1976, xxiv) şeklindedir.

Thomas Willams'ın Malinowski'nin işlev teorisinin izinde "Dusun" kültürü üzerine gerçekleştirdiği çalışmasında bilmece türü üzerine vardığı;

> "Kavramsallaştırıcı bir mekanizma ve sosyal yapının korunmasında çeşitli bütünleştirici güçlerden biri ve ayrıca gerilim seviyelerini ve potansiyel çatışmayı kabul edilebilir bir fiziksel zararsız ve genellikle daha az yıkıcı sosyal davranış biçimine kanalize ederek kişilerarası saldırganlığı azaltmak için bir araç olarak hizmet ederler"

sonucu üzerine Ben-Amos, türlerin retorik bağlamlarda, sosyal sohbetlerde, kişisel etkileşimlerde ve hatta çatışan güçlerle başa çıkmak için bireysel girişimlerde bile işlev gördüklerini (1976, xxiv)belirtir.

İşlev teorisiyle ilgili Ben-Amos'un aktardığı diğer bir çalışma, William Bascom'un "Folkorun Dört İşlevi" (Bascom 1954) isimli çalışmasıdır. Ben-Amos, Malinowski'nin başlangıçta işlevlerin evrensel ve dolayısıyla insan toplumu için gerekli olduğunu varsaydığını belirtir. Buna göre, işlevsel bir türler sistemi evrensel uygulanabilirliğe sahip olmalı ve dünya çapında sözlü geleneklerden bilginin depolanması ve alınması için bir kategori sınıflandırma şeması oluşturmalıdır. Bu çağrıya yanıt, folklor formlarını işlev temelli olarak sınıflandıran Bascom'dan gelmiştir.

Ancak Bascom, kısa süre sonra, inanç, inançsızlık ve eğlence gibi tutumların gerçekten evrensel olmasına rağmen, konuyla ilgili uygulamalarının kültüre özgü olduğunu keşfeder. Bu işlevleri yerine getiren etnik türler, yalnızca etnik biliş, performans ve dil ile sınırlanan göreli bir sistem oluşturur. İlgili zorlukların farkında olan Bascom, yine de düzyazı anlatıların yerli ve analitik kategorizasyonunu senkronize etmeye çalışır (Ben-Amos, Introduction 1976, xxv).

Yapısal- Morfolojik Yaklaşım

Ben-Amos'a göre "halkbiliminde yapısal çalışmaların nihai gerekçesi, her türün onu diğerlerinden ayıran özelliklerini, içinde barındırdıkları biçimlerle kurdukları ilişkileri ve yine bu özelliklerin sözlü geleneğin bütünlüğü içinde türleri ayrıştırma kapasitelerini keşfetmektedir" (Ben-Amos 1976, 237-238)

Alan Dundes'a göre türler sözlü geleneğin kalıcı biçimleridir ve yapısal incelemeler halkbilimi araştırmalarında metodolojik olarak önceliklidir. Buna göre halkbiliminin öncelikli görevi "bir bilim olarak… bütün folklor türlerinin betimlenmesi ve yapısal olarak incelenmesidir. Halk ürünlerini yapısal olarak incelemenin amacı "folklor türlerini derhal tanımlayarak… belirli kültürlerde folkloristik biçimlerin ilginç sorunlarına… yönelmektir". Böylece Dundes hem folklor türlerinin evrenselliği hem de onların yapısal-biçimsel özelliklerinin evrenselliğini savunmuş olurlar.

Georges ve Dundes, belirli bir kültürde bu türlere atfedilen niteliklerin, tür ayrışmalarının evrensel ilkelerine dayanan bir yüzey yapısı oluşturduklarını düşünmektedir. Folklor biçimlerindeki tarihsel ve kültürel değişiklikler bireyin düşünce, hayal ve ifade biçimine kalıcı olarak yerleşmiş temel yapılardaki değişimlerdir. Ben-Amos folklor türlerini "sağlam kaplar" gibi hayal eder; buna göre, türlerin kendi yapıları vardır ve her toplum onların kendi kültürel, tarihsel ve sembolik varlıklarına göre doldururlar (Ben-Amos 1976, 237-238).

Evrilen Biçimler olarak Türler (Uygarlık Tarihi Yaklaşımı)

Ben-Amos, bu yaklaşımın "evrilen formlar" yaklaşımıyla açık benzerlikler taşıdığına işaret ederek türlerin evrilen biçimler olduğu düşüncesinin temelinde, her türün farklı bir anlam alanına sahip olduğu fikrinin yattığını belirtir.

Folklor ve edebî tipler insanların sözlü ifadelerinde kendini gösterdiği, her birinin kendi anlam alanında yalından karmaşık biçimlere evrilen tarihsel değişikliklerdir. (Ben-Amos 1976, 238). Türlerin evrimi teorisi çerçevesinde çalışmalar yapan André Jolles, türlerin, birincil biçimlerden karmaşık biçimlere evrildiği tezini geliştirerek "türlerin formasyonu ve dönüşümü" teorisini üç esas üzerine temellendirir.

Belli koşullar altında, dilin sözcükleri biçimlere dönüştürmek için doğal bir becerisi vardır. Bu süreç temel bir zihinsel etkinliktir. Sözcükler farklı anlam alanları etrafında merkezini belirleyerek biçimler halinde dağılır. Tür çoğunlukla yeni -çoğunlukla daha karmaşık, anlam açısından kendisinden öncekiyle örtüşen- bir tipe dönüşür. Bu süreç, yalın olandan karmaşık olana dönüşümü ifade eder. Einfache Formen (birincil türler) bu anlam alanlarının başlıca, en temel belirtileridir. Kunst Formen, bir başka deyişle sanatsal türler ise çok daha karmaşık ve tarihsel açıdan aynı anlam alanlarının daha yeni tasvirlerdir. Bu Einfache Formen (birincil türler) kültürel ve tarihsel üstünlük barındırır. Eski zamanlarda ve en ilkel olarak iddia edilen halklar içinde ortaya çıkmışlardır. İnsanlığın ve medeniyetin ilerleme sürecinde hâlâ aynı anlam alanını barındırmaya devam ederek karmaşık biçimlere evrilmişlerdir. (Ben-Amos 1976, xxviii)

Jolles folklor formları içerisinde dokuz semantik alan belirler. Kutsal olan, efsanelerde, aile, sagalarda; evrenin yaratımının doğası, mitte; meraklı ruh, bilmecede. Deneyim, atasözünde; ahlak, kasus adı verilen türde; gerçeklik, memoratlarda; saf ahlakçılık, marchen türünde ve mizah, fıkralarda.

Jolles'a göre bunlar doğal formlardır; çoğalma, mutasyona uğrama ve dönüşme yeteneğine sahiptirler. Dokuz tür, diğer tüm edebiyat türlerini yaratan nihai minimal ve temel biçimlerdir. einfache Formen'in önceliği kültürel ve tarihsel-

dir. İddiaya göre en ilkel halklar arasında ve eski zamanlarda ortaya çıktılar. İnsanlığın ilerlemesi ve uygarlığın ilerlemesi sırasında, aynı anlam alanını koruyarak daha karmaşık biçimlere dönüştüler (Ben-Amos, Introduction 1976, xxviii)

Anlatı biçimlerinin evrimi hakkında Jolles'un fikirlerini paylaşanlar onun yaklaşımını temelde tür kavramının nasıl değiştiği meselesine uydurarak genişlettiler. Örneğin, Jan de Vries; Jolles'un folklor biçimlerinin dönüştürülebilirliği (transmutability) düşüncesini tarihsel koşulların değişimi meselesine uydurur; ama biçimlerin kökeni ve başlangıcı meselesinden kaçınır. De Vries'a göre doğuştan meydana gelen olağandışı olaylar nev'i şahsına münhasır bir yaşamı olan, kahramanca bir yaşantının parçasıdır, tarih anlarına ait değildir ve sıradan insanların başlarından geçemez. Kahramanlık destanları ve epikleri toplumun ve kültürün mitlerini oluşturur, bunlar kahramanlık kültüyle ilişkili olarak evrilirler. Ama bu başlangıç durumu ve mevcut toplumsal durum arasındaki mesafe arttıkça, mit yeni bir türe, efsaneye (marchen) dönüşerek acıma duygusu (pathos) uyandırma özelliğini kaybeder; ayinsel eylemlerin kutsaması olmaktan çıkıp iyi temenniler içeren bir düşünce barındırmaya başlar. Bu gerçeklikten uzak iyimserlik, bu türü eskimiş ve yavan bir anlatıya dönüştürür. Başka bir deyişle, de Vries mitlerin ve kahramanlık destanlarının efsaneye (marchen) dönüşümünün yapıdaki biçimsel bir değişim değil, toplumsal perspektiflerdeki bir değişim olduğunu öne sürer. Bu süreçte türkülerin ezberlenip aktarılması, saraydan çocukların yatak odalarına taşınır. Anlatıcılar da artık sarayın ozanları değil, bakıcılar, ihtiyar kadınlardır. Toplumun kentlileşmesi tarihsel açıdan mitleri ve kahramanlık türkülerini merkezden, kültür çemberinin dışına kaydırmıştır. Bu nedenle, de Vries birincil biçimlerin karmaşık türlere evrilişi yerine, folklor türlerinin ve yalın biçimlerin birbirine dönüşümünü kabul eder. Böylece de

Vries'a göre, mit, destan, türkü ve Märchen artık temel biçimler değildir; sadece tarihsel olayların başlangıç konumundan söz edilebilir. Fakat dört biçimin tümü de, toplumsal koşullardan etkilenen ve o kahramanca yaşantıya ait bir tek anlam alanına odaklanan olaylar dizisinin bir parçasıdır (Ben-Amos 1976, xxix)

De Vries, Jolles'in birincil biçimlerini tarihsel terimlerle tasarlarken, Kurt Ranke folklor türleri teorisine işlevsel bir psikolojik boyut kazandırır. O, folklorun birincil biçimlerini, temel psikolojik insan gereksinimlerine yanıt olarak gelişen ifadeler olarak görür. Bu ihtiyaçlar birey ve toplum için temel olduğundan, Ranke, bunların insanlığın başlangıcından beri var olduklarını ve modern hayata devam ettiklerini varsaymaktadır. Sonuç olarak, bu psikolojik koşullara yanıt olarak gelişen folklor biçimleri, zorunlu olarak daha karmaşık bir biçime dönüşmemiş, birincil doğalarını korumuşlardır.

Ranke, masal, efsane ve destan gibi türlerin hepsinin kendi bireysel enerjilerine sahip olduğunu, [ortak motifleri ve anlatı öğelerini] kendi özel ifade ve biçimlerine dönüştürdüklerini varsayar. Böylece, artık türlerin kendi metamorfozlarıyla değil, temaların ve motiflerin belirli biçimlerin ilgili anlatı çerçevelerine uyum sağladıkça dönüşümüyle ilgilenir. Ranke'nin einfache Formu, indirgenemez, gerçek bir arketipsel formdur, hem içerik hem de yapı açısından ayrılmaz bir bütündür. Bu formlar, sosyal veya kültürel temelden ziyade psikolojik bir temele sahip oldukları için, insan ifadesinin evrensel formlarıdır. Ranke böylece Jolles'in einfache Formen'inin birincil doğasını korur, ancak değişebilirliklerini diğer karmaşık biçimlere atar. Aynı zamanda, bir anlam alanının yerine psikolojik bir işlev nosyonunu koysa da, türlerin anlatısal-şiirsel etkisini sanki edebi anlamsal alanlarmış gibi tasavvur eder. Belirli bir türe sürüklenen

herhangi bir motif, tema veya olay örgüsü, belirli türdeki folklorun belirli gereksinimlerine ve taleplerine uyacak şekilde dönüşür. Böylece, Jolles'in einfache Formen nosyonunu geliştirirken Ranke, tür kavramını gelişen bir formdan kalıcı bir forma değiştirir ve aynı zamanda bir başka tür kavramının, bir söylem biçimi olarak türün altında yatan ilkelerin bazılarını benimser (Ben-Amos 1976, xxx).

Söylem Biçimleri/Söylemsel Biçimler Olarak Türler

Bu bakış açısına göre türler, söylemin farklı biçimleri[dir] ve her türün kendine has özellikleri, söz dağarcığı, gerçeklik düzeni, kendi betimleyici (descriptive) dili, karakter tipleri ve sembolik anlamları vardır. Bütün bunlar o türün sözlü gelenek içinde farklı bir söylem biçimi olduğunu gösterir (Ben-Amos 1976, xxx).

Ben-Amos'a göre söylem biçimleri "…türleri sadece kendi içeriklerinin terimleriyle değil, onların zikrettiği ya da ima ettiği bütün retorik özelliklerine göz atarak adlandırdılar. Söylem biçimleri olarak düşünüldüğünde efsane ve kahramanlık öyküsünün nitelikleri, tasvirleri zamanla çoğalıp çeşitlilik göstermeye başlar. Eğlence/eğitim, fantezi/gerçeklik, iyimserlik/kötümserlik bu biçimlerin niteliklerinden bazılarıdır. Bu nitelikler efsane ve kahramanlık öyküsü gibi türlerde ifade edilen toplumsal, kültürel ve kozmik gerçekliklerin kavramsallaşması üzerinden söylem özellikleri, sembolleri, konu ve düşünce kümesi oluşturur" (Ben-Amos 1976, xxx).

Ben-Amos, bir söylem biçimi olarak herhangi bir türün dil, semboller ve gerçeklik arasında tanımlanmış bir ilişkiler kümesiyle birlikte ontolojik bir varlık oluşturduğunu; bir anlatı motifi ya da temasının böyle herhangi bir kümeye dâhil edilirse, belirli bir biçim içerisinde baskın çıkan söylemin kurallarına tabi olacağını belirtir. Bu

nedenle, türler farklı birimlerdir. Her birine kendi söylem kuralları gereğince bütün anlatı özelliklerini değiştiren biricik nitelikler egemendir. (Ben-Amos 1976, xxx)

ANALİTİK KATEGORİLER VE ETNİK TÜRLER

Ben-Amos'a göre, etnik türler olarak adlandırdığı yerel kültür ürünleri kültürel iletişim biçimleri iken; analitik kategoriler, metinlerin organizasyonu için modellerdir. Ben-Amos'un bu noktadaki düşüncesi, analitik kategorilerin yerel kültürün içinden yahut emik yaklaşımla ve gözlemle elde edilmiş olan verilere dayanmadığıdır. Ben-Amos, bu iki kategorinin de soyut modellerle birbiriyle ilişkilendirilmesi gereken ayrı sistemler olduğunu ancak bu ilişkinin kurulamadığını belirtir. Bunun nedeni olarak Ben-Amos, analitik şemaların her birinin farklı sosyo-tarihsel deneyimlere ve bilişsel kategorilere dayanan, her biri kendi iç mantıksal tutarlılığına sahip olan folklor sistemlerini birbiriyle senkronize etmek zorunda olmasını görür. Halk bilimcilerin bu noktada bu yerel-analitik uyuşmazlığına aldırış etmediğini ve bilimsel metodoloji hevesiyle kültürel gerçekliği terk ederek teorik analitik sistemleri formüle etmeye çalıştığını belirtir. Bunun neticesi olarak geleneksel türler iletişim kategorilerinden bilimsel kavramlara dönüşmüştür. Başka bir deyişle, kültürel olarak bağımlı olan ve konuşmacıların bilişsel sistemlerine göre değişen halk taksonomik sistemleri, halk edebiyatının kültürden bağımsız, analitik, birleşik ve nesnel modellerine dönüştürülmeye çalışılmıştır (Ben-Amos 1976, 215-216).

Ben-Amos, folklor çalışmalarını bilimsel temeller üzerine kurmaya yönelik akademik girişimlerin dört farklı yol izlediğini belirtir. Bunlar, tematik, bütünsel, arketipsel ve işlevsel türler olmakla birlikte hepsi türlerin metodolojik tanımlarının formülünü keşfetme umuduyla izlenmiştir. Bu araştırmaların her biri, halk edebiyatı kategorilerinin geçer-

li, nesnel bir düzeninin oluşturulmasını amaçlamaktadır. Bununla birlikte, doğal olarak, ortaya çıkan araçlar, terimler ve kavramlar belirli teoremler tarafından üretilmiş ve farklı problem kümelerine odaklanmıştır (Ben-Amos 1976, 216).

Tematik Yaklaşım

Karşılaştırmalı çalışmalar için temaların yayılmasını incelemenin önemli olduğunu ifade eden Ben-Amos'a göre bu yaklaşımda türler, "tematik" kategorilerdir. Böyle bir sınıflandırmanın önemi, "bu ne hakkındadır" sorusuna cevap verebilmesidir. Böylece tematik benzerlik, evrensel olduğu kabul edilen türlerin kendi kimliklerine sahip olduğunu ve türün biçimsel doğasının içeriğinin doğası tarafından sağlandığını iddia eder. Ben-Amos türün konusu ile sınıflandırma yaklaşımları arasında doğrudan bağlantı olduğu varsayımının, geleneğin sınıflandırılması ve farklı kültürlerden metinlerin karşılaştırılması için net ipuçları sağladığını belirtir (1976, 216-217).

Aynı temalar hakkındaki masallar otomatik olarak tek bir tür oluşturur. Konu ile folklorik tipoloji arasındaki bu doğrudan ilişki varsayımı, bazı önemli metodolojik değerlere sahiptir. Geleneğin sınıflandırılması ve dolayısıyla farklı kültürlerden metinlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi için açık ipuçları sağlar. Ancak, tarihsel ve kültürel gerçeklerin incelenmesi ile ele alınamayacak halkbilimi türleri bu noktada genelleştirilmek zorunda kalınacak ve yayılımlarını ele almak için yayılmacı kuramları kullanmak zaruri olacaktır. Ben-Amos'a göre yayılmacılığın ima ettiği, edebi türler arasında "öncü" türlerin mevcut olduğu varsayımı, onların anakronik bir anlayışıyla sonuçlanacaktır. Öncül tür-takip eden tür ilişkisine dayalı böylesine bir ilişki, hiçbir temanın aynı anda iki türe konu olamayacağı ve bu tür tematik benzerliğin olduğu her yerde doğrudan bir tarihsel ilişkiyi yansıttığı varsayımına dayana-

caktır. Ben-Amos, buna örnek olarak "… örneğin, edebiyat tarihçileri, edebi gelişimin yönünü masaldan atasözüne ya da tam tersi olarak, destan ve romantizmden balada kadar özetlediler. Daha sonraki tür olan baladın ataları arasında lirik şiir ve ölçülü dini efsaneler listelenmiştir" (Ben-Amos 1976, 217-218) örneğini vermektedir.

Netice olarak Ben-Amos, tematik sınıflandırma için;

> "Şüphesiz, halk edebiyatının tematik sınıflandırması, karşılaştırmalı çalışmaların teşvik edilmesinde pragmatik değere sahiptir; yine de temalar ve türler arasındaki doğrudan korelasyon temel ilkesi… ampirik inceleme testi olarak geçerli değildir. Tematik benzerliğin türe özgü (generic) kimliği ima ettiği önermesi, belirli bir dönem içindeki tek bir kültürün sözlü edebiyatı açısından geçerli olabilir, ancak farklı tarihsel dönemlerdeki farklı halkların veya aynı toplumun halk edebiyatlarının gerçekleriyle uyumsuzdur" (Ben-Amos 1976, 219).

değerlendirmesini yapar. Dahası Ben-Amos, tematik sınıflandırmanın kendisinin, sisteme kaçınılmaz olarak önyargılı olan öznel seçim ve ayrımcılığı dahil edeceğini; bazı temaların temel olarak seçilmesiyle diğerlerinin ilgisiz olduğu gerekçesiyle reddedilmesi[nin] analitik nesnelliğe meydan okuyan kişisel, kültürel veya teorik öznel yargıları sokacağını belirtir. Böylece, "folklor türlerinin tematik sınıflandırması seçici prosedürleri içerdiğinden, edebi formların kendilerinin yalnızca eksik bir temsili olabilir ve iki tür arasındaki farklılaşmaya katkıda bulunabilecek veya bulunmayacak, aruz, yapı ve performans gibi bir dizi anlatı ve içerik ilişkisini göz ardı" (Ben-Amos 1976, 219) edecektir.

Bütüncül Yaklaşım

Türlerin kendi başlarına bir anlam ve yaşam alanları olduğunu iddia eden, "folklor türlerinin bütünsel anlayışına"

göre anlatı türleri, tematik yaklaşımın aksine, anlatı bölümlerinin bir araya gelmesi veya metaforların tesadüfi kombinasyonları değildir. Daha ziyade, kendi organik birliğine sahip resmi ve tematik varlıklardır. Bu birlik, formları organik birer varlık olarak görmeye neden olan, herhangi bir folklor formunun içsel ontolojik (varlığa dair) gerçekliğidir. Buna göre, türler "herhangi bir teorik yönelim ya da koşullu algıya bağlı değildir ve bakış açısında herhangi bir analitik kayma ile değişmez. Dolayısıyla türler, bu biçimlerdeki farklı öğelerin birbiriyle nasıl ilişkili olduğunu ve farklı birleşik eylem alanları oluşturduğunu göstermenin teorik olarak mümkün olması anlamında yapısal tanımlamaya tabidir" (1976, 219).

Ben-Amos, "her folklor türünün ayırt edici birliği, bütüncül yaklaşımın temel öncülü olduğundan, onun temel araştırma tarzının karşılaştırmalı okulun özelliği olan sistemleştirmeden çok keşif olduğunu belirtir. Bu yönde araştırma yapan folklor öğrencileri, "konuşmacının veya şarkıcının ve muhataplarının mutlaka farkında olmadığı sözlü bir mesajın mevcut yapısını keşfetme" iddiasındadırlar (Ben-Amos 1976, 220). Bu yönüyle bütüncül yaklaşım, "insanoğlu türlerin isimlerini unutsa dahi, toplumsal yaşamda karşılaşılabilecek ve hayal edilebilecek durumların evrenselliğine bağlı olarak, insanların ifadelerinin evrenselliğini" ortaya çıkararak "ifadeleri belirli türler altında toplamaya" müsaade edecektir.

Ben-Amos fonetik, sözdizimsel ve anlambilimsel bir dil düzeyinde var oldukları için folklor türlerinin belirli yapısal özelliklerini belirlemenin ve bunları bölüm ve eylem dizileri açısından analiz etmek veya türlerin "doğasında bulunan ilişkilerin soyut modellerini" oluşturmanın mümkün olacağını belirtir. Esasen, bütüncül yaklaşım, folklor formlarının ontolojisini onaylar ve tür kavramını nominalistten [isim düzeyinden] gerçekçi bir varlığa

değiştirir. Bir tür, artık görece benzer bir tema külliyatı için bir etiket değil, herhangi bir yorumlama veya sınıflandırmadan bağımsız olarak var olan gerçek bir biçimdir. Carl Wilhelm von Sydow'un ifade ettiği geleneksel biçimlerden bir "doğal sistem" inşa etme talebi böylece yerine gelebilmektedir. (Ben-Amos 1976, 220).

Ben-Amos, geleneksel biçimlerin doğal bir sistemi ifade ettiği iddiasının temel karşılığını Vladimir Propp'un masalın biçimbilimi adlı çalışmasında bulduğunu belirtir. Propp doğa bilimlerinde sınıflandırma yönteminden yola çıkarak bir yöntem geliştirmiş ve bunu halk masallarının biçim bilimi olarak kabul etmiştir. Propp, Botanikteki morfoloji terimine benzer şekilde, masalı "bileşen parçalarına göre masalın bir açıklaması ve bu bileşenlerin birbirleriyle ve bütünle ilişkisi" (1976, 220) olarak değerlendirmiştir.

Arketipik Yaklaşım

Arketipik yaklaşım, folklor türlerinin evrensel kategoriler olarak görülebilmesi için, her birinin yapısal modellerinin, tematik içeriğinin ve sosyal kullanımının bir yakınsaması olması gerektiğini var sayar. Örneğin efsane, kültürler arası bir kategori olarak kabul edilecekse, aziz insanlar hakkındaki hikayeler tüm geleneklerde aynı eşsiz modeli takip etmelidir. Böyle bir evrensellik varsa, bu, folklor türlerinin ontolojik olarak kültürden bağımsız olduğu ve sosyal farklılıkların değişkenliğine tabi olmadığı anlamına gelir. (Ben-Amos, Analytical Categories and Ethnic Genres 1976, 222)

Bu yaklaşım, Ben-Amos'un bir önceki çalışmasında "Evrilen Biçimler Olarak Türler" başlığı altında verdiğimiz, Andre Jolles'in "Einfache Formen" adıyla isimlendirdiği "öncü form" yaklaşımına benzemektedir. Buna göre, Huizinga'nın "oyun kültürden eskidir" yorumunda olduğu üzere "türler kültürden eskidir" tarzı bir yaklaşımın varlığı sezilebilir.

Roger Abrahams ve Temel Formların Karmaşık İlişkisi

Türlerin temel dinamikleri üzerine görüş bildiren ve onları bazı niteliklerine göre sınıflandıran bir diğer isim, Roger Abrahams, türlerin yalnızca sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiye odaklanmamızda yardımcı oldukları için değil, aynı zamanda sanatçı tarafından izleyiciyle iletişim kurma ve etkileme girişiminde kullanabilecek geleneksel tutum ve stratejilere ad vermeyi sağladığı için de yararlı olduğu yönünde performans odaklı görüş bildirir. Ancak, Abrahams'a göre, "halkbilimcinin böyle [iletişimi anlama gibi] bir sorunu yoktur, çünkü [araştırmacı] geleneksel sanat nesneleriyle uğraştığını kabul eder" (R. Abrahams 1976, 193).

Abrahams'ın tür kavramının gelenekte olanı ister istemez yansıttığına dair, özellikle sözlü kültür toplumlarının kültürel icralarında çerçeve ve yapının belirli olması zorunluluğu gerçeği üzerine;

> "…Sözlü edebiyatın bir parçası bu geleneğe çok açık ipuçları sağlamazsa, geleneksel icracı dinleyicileri tarafından yanlış anlaşılacağını bilir. Anlatıcı veya şarkıcı, hemen tanınan ve kabul edilen bir türe uyan bir öğeyi canlandırması gerektiği gibi, bunu da performansın her bölümünün o türün beklentileriyle uyumlu olacak şekilde yapmalıdır… bu nedenle tür algıları, küçük grupların törensel iletişimsel etkileşimlerini anlamada büyük önem taşır" (Abrahams 1976, 194)

yorumu, araştırmacıyla icracı ve icra edilen arasında "aynı noktaya bakıyor" olma gerekliliği ve gerçeğinin altını çizer. Bu ortak bakış, grubun gelenekleri[ni], belirli problem setlerini ifade edici form setleriyle (bir tür veya türler) ilişkilendirir. Aslında, "durum" genellikle belirli bir performans gerektirir, çünkü bu tür canlandırmalar bir soru-

nu kapsayacak ve bir çözüm önerecektir (R. Abrahams 1976, 196).

Abrahams, bu "uygunluk" kaygılarının hem kısıtlayıcı hem de özgürleştirici olarak kabul edilebileceğini belirtir. İcracı, sadece uygun temada değil, aynı zamanda uygun bir diksiyon seviyesi gerektiren ve uygun bir mesaja sahip olan bir öğeyi seçmelidir; ancak öğe, durum hakkında uygun bir yorum yapan iç özelliklere sahip olmalı ve bu, makul ve ekonomik bir şekilde yapılmalıdır. Böylece geleneksel türlerin çoğunu biçim, içerik ve bağlam modellerinin bir kombinasyonu aracılığıyla adlandırabiliriz. (R. Abrahams 1976, 195). Abrahams, içerik ve biçim kalıplarının, öğe ve türlerin kendisi fark edilebilir olsa da kullanım kalıplarının dışarıdan empoze edildiğini belirterek yapı-anlam ve yapı-bağlam ilişkisinin arasındaki farkı vurgular. Abrahams'ın bağlam merkezli olarak yaptığı;

> "Bir topluluktaki gelenek, belirli bir öğe ile belirli bir durum arasında veya bir tür ile bir dizi durum arasında geleneksel bir ilişki kurabilir. Ancak aynı öğe veya tür, başka bir grupta tamamen farklı bağlamlarda kullanılabilir veya aynı durumlar tamamen farklı öğelerle yanıtlanabilir. Bununla birlikte, belirli yapı veya içerik unsurları, türleri özellikle tekrarlayan belirli durumlarda faydalı kılar. Bu, aynı türlerin farklı kültürlerde tekrarlanan ve benzer şekilde kullanılmasıyla sonuçlanır" (R. Abrahams 1976, 196)

vurgusu, türleşmenin kültürel bağlamlarla olan ilişkisine işaret ederken aynı zamanda aynı türlerin farklı toplumlardaki kullanımlarının bağlamsal okumada temel nokta olduğunu belirtir. Abrahams'a göre herhangi bir türün belirli bir duruma uygunluğu bir dizi unsur tarafından belirlenir. Bunlardan tematik içerik en bariz olanıdır. Bir atasözünün, batıl inancın veya örnek bir hikâyenin konu-

su, "eldeki problemle" ilgili olmalıdır. Bazı içerik farklılıkları biraz daha inceliklidir ve sonuç olarak bunların özel kullanımlarının ayırt edilmesi daha zordur (R. Abrahams 1976, 196).

Abrahams, folklor formlarında birbirinden farklı üç yapısal aşamanın ayırt edilebileceğini belirtir. Bunlar materyallerin yapısı, dramatik yapı ve bağlamın yapısıdır.

Materyalin yapısı, folklor öğelerinin yapı malzemeleri arasındaki karşılıklı ilişkiyi içerir - sözler, eylemler, tonlar (tahta ve taşlar). Bu seviyede hem malzemenin fiziksel kalitesine hem de her bir maddenin belirli bileşenleri arasındaki organize ilişkiye odaklanılmaktadır. Bu tür tekrar kalıpları, hem farklı türler üzerindeki beklentileri ve de bu türlerin tanınmasını akla getirir. Bu ayrımlar belirli materyallerin stilizasyonlarına dayanmaktadır… kelime-sesleri (edebiyat), tonları (müzik), hareketleri (dans), renkleri ve iki boyutlu şekilleri (resim), üç boyutlu şekilleri (heykel) stilize eden türleri ayırt ediyoruz (R. Abrahams 1976, 198).

Dramatik yapı, yalnızca dramatik bir katılımın olduğu türlerde önemlidir - yani, tasvir edilen karakterler arasında bir çatışmanın olduğu ve bu çatışma için sağlanan bir çözümün olduğu yerlerde. Örneğin, dramanın gelişim şekline göre farklılaşan edebi türler vardır - komedi (evliliğe yönelik gelişme veya cinsiyetlerin birleşmesi), trajedi (grubun yeniden doğmasına yol açan temsili ölüme doğru gelişme) ve romans (bir kahramanın bir güç kaynağı kazanmasına yol açan seri çatışmaları) gibi. Benzer şekilde, öykünme kalıpları oluşturan kahraman masalları ile kaçınılması gereken eylemleri tasvir eden uyarıcı masallar arasında ayrım vardır. İçerik, bu tür ayrımlar için gerekli tonu oluştursa da genellikle dramatik bir gelişme (kahramanın sebatının zaferi, kötü adamın mağlubiyeti, aptalın

ifşa edilmesi) parçanın bakış açısını ve ikna edici amacını belirler (R. Abrahams 1976, 198).

Bağlamın yapısı, estetik faaliyetteki katılımcılar arasındaki ilişki kalıplarının dikkate alındığı yapı seviyesidir. Bu düzeyin odak noktası, aktörlerin ve izleyicilerin birbirleriyle nasıl ilişki kurduğu ve durumun veya performans olayının bu ilişkiyi nasıl etkilediğidir. Abrahams, pek çok genel ayrımın, öncelikle bu durumsal model seviyesindeki faktörlere dayandığını; örneğin bazı türlerin ortaya çıktıkları vesileyle adlandırılırken- Noel şarkıları, parti oyunları vb. diğerlerini mekânın belirlediğini- sahne oyunları, uyku vakti veya ocak başı veya ev hikayeleri belirtmektedir.

Ancak Abrahams, bağlam yapısının ana odağının, icracı-izleyici ilişkileri üzerine olduğunu ve mit, efsane ve halk hikâyesi gibi türler arasında temel ayrımın bu noktada yapıldığını belirtir. Bu aktif formlarda işaret edilen farklılık "inanç" alanındadır. Bu, izleyicinin, icracının tonunu kavrama ve onun anlamını yorumlama şekli ile ilgilidir; bu tür bir yorum önemlidir, çünkü grup üyelerinin eylemleri nasıl yorumlayacaklarını ve taklit edilecek veya kaçınılacak güdüler ile basitçe açıklayan veya hayal kurmaya izin verenleri birbirinden nasıl ayırt edeceğini belirler (R. Abrahams 1976, 198). Bu noktada "bağlamın yapısı, geleneksel türlerin karşılaştırmalı incelenmesi için bir referans çerçevesi sağlayabilir. Bir atasözü ile halk şarkısı arasında biçim ve teknik açısından önemli bir fark vardır. En büyük farkları (formların bariz boyutunun ötesinde), atasözü söyleyen veya hikâye anlatan ile kendi izleyicileri arasındaki ayırt edici ilişkide yatar. Atasözü genellikle tartışılan özel durum hakkında bir noktaya değinmek için gündelik konuşmada ortaya çıkar" (R. Abrahams 1976, 199).

Abrahams iletişim içerisindeki bir toplulukta kişilerarası katılımın ve tamamen uzaklaştırmanın kutupları arasında, folklor türlerinin performansın tanımlanabilir özellikleri açısından kendilerini gruplama eğiliminde oldukları bir spektrumun ayırt edilebilir dört bölümü olduğunu belirtir. Bunlar konuşma türleri, oyun türleri, aktif türler ve statik türlerdir. Abrahams bu ayrımı daha çok kişilerarası olandan daha uzak olana doğru ilerleme, doğrudan ve kendiliğinden söylemin bir parçası olarak çağrılan daha küçük ve daha samimi biçimlerden, daha büyük ve daha sembolik türlere geçişi içerdiğini belirterek ayrımın sanatçı ile izleyici arasındaki derin bir psişik mesafe duygusuna dayandığını belirtir. Abrahamsa göre "folklor ve diğer ifade edici fenomenler arasındaki fark, performansta mümkün olan ilişkiler aralığındadır. Esasen, folklor ve popüler kültür yayılma (performans) yöntemlerine göre birbirinden ayrılmaktadır ve folkor; tamamen sözlü aktarıma götüren yüz yüze karşılaşmada var olabilir ... bu şekilde bakıldığında, folklor, ancak belirli bir derecede oyuncu ve seyirci arasında kişisel ilişkinin olduğu sanatsal ifadeyi belirlediği ölçüde bir terim olarak anlamlıdır (1976, 213).

Abrahams, ayrıca, türlerin kısalık ve uzunluğunun gelenekten alınan ve iletişim sırasındaki yakınlaşmanın da sınırlarını belirleyen bir nitelik olduğunu belirtir. Abrahams'a göre;

> "Daha kısa biçimler, ikna edici olmaları için manipüle edilmiş malzemelerin yoğunluğuna, rengine ve kesinliğine dayanan oldukça doğrudan stratejiler kullanır. Her ne kadar tüm folklor, biçimsel nesne (folklorun öğesi) ile izleyici arasında sempatik bir ilişki gerektirse de daha uzun türler sempatik tepkiyi uyandırmak için giderek artan bir şekilde doğrudan değil dolaylı katılımdan yararlanır" (1976, 200).

Konuşma türleri, oyun türleri, aktif türler ve statik türler olarak birbirinden ayrılan türlerin stratejileri, Abrahams'a göre geçmişteki kullanımın çekiciliği yoluyla gelecekteki eylemi etkilemeye yöneliktir. Konuşma türlerinin doğrudan bir çekiciliği vardır ve yakın gelecekte eyleme yol açan bir tutum gerektirir. Örneğin, bir batıl inanç, belirli bir tutum ve uygulamanın geçmişteki kullanımını ve etkililiğini varsaysa da retorik etkisi, durumun aciliyetine ve bu soruna cevap vermek için kullanılabilecek eylemlere dayanır ve odaklanır. Öte yandan oyun türleri, retorik vurguyu gelecekteki eylemden şimdiki canlandırmaya kaydırır. Bir "saklambaç" oyununda veya hatta "Mağribiler ve Hıristiyanlar" gibi bir kahraman dövüş oyununda net bir "şimdi-lik" duygusu vardır. Elbette, oyun kurgusu geçmiş uygulamalardan gelir ve gelecekte kullanılabilecek kalıplar oluşturur, ancak etkinliğin etkililiği burada ve şimdi niteliğine bağlıdır. Geçmişte meydana gelen eylemler: bir mit ya da efsane söz konusu olduğunda, bu, hikâyeyi uzak geçmişe yerleştirerek, "başlangıçta" ile başlayarak açık hale getirilir. . . yine de bu türler, sadece eylemleri anlatarak, öykü geçmiş zamanda anlatılsa bile, bir lirik ya da bir ilahiden çok şimdiki anın yenilenmiş bir duygusunu verir (R. Abrahams 1976, 209).

Konuşma türleri

Konuşma türlerinde, bir kişi ifadesini kişilerarası bir tarzda günlük söylemin bir parçası olarak sınırlı sayıda kişiye yönlendirir. Konuşmacının, sözünü söylemek için herhangi bir ilgili karakter rolü üstlenmesine gerek yoktur. Daha ziyade, geleneksel ikna araçlarını tanıtma fırsatlarının yaygın olarak ortaya çıktığı spontane bir iletişimsel ilişki içindedir (R. Abrahams 1976, 200). Abrahams konuşma türlerine örnek olarak atasözleri ve lakapları verir.

Oyun türleri

Abrahams'ın oyun türleri olarak ele aldığı ayrım, halk müziğinin büyük bir çoğunluğunun icra edildiği alan olarak toplumun bir arada bulunduğu ve bağlamına göre icranın mesajının ne olduğunun çözümlenebileceği ritüelin gerçekleştirilmesi, kutlama/anma/bir arada olma gibi eylemlerin yer aldığı önemli bir ayrımdır. Oyun türleri, kurgusal türler ve durağan türler ayrımında Abrahams'ın gözettiği fark, sanat türünün bağlamlarının dinleyicisinin katılımına ve dolayısıyla icranın üretimi ve değişerek yeniden üretimine ne kadar müsaade ettiğidir. Buna göre, "oyun türlerinde oynanan roller, icra edilen parçalar kadar gelenekseldir ve bu nedenle stilize edilmiştir. Abrahams, oyundaki rolleri önemli ve sembolik kılmak ve oyun ile kurgusal türler ile durağan türlerdeki diğer etkinlikler arasındaki farkı işaretlemek için, gerçek dünyaya çok benzeyen, ancak psikolojik (ve genellikle fiziksel olarak) zaman ve mekânda ondan uzaklaştırılmış stilize bir oyun dünyası yaratıldığını belirtir (R. Abrahams 1976, 202).

Abrahams'ın "oyun, tanımı gereği, kontrol altında kalarak özgür ve yönsüz ifade yanılsamasını üreten bir atmosferde ortaya çıkar" tanımı, bir önceki bölümde ele aldığımız "ritüel" tanımlarıyla aynılık göstermekte olup çerçevesi "hatırlama", "toplumsal kuralları tekrarlayarak öğrenme" gibi amaçlarla çizilmiş ve amacını ifadeye doğrudan yansıtan türler dışında kalan türleri ifade etmektedir. Abrahams, tüm folklor türlerinin ortak özelliği olan gündelik dünyadan belirli bir aracıyla (sanat) uzaklaşma gerçeğinin oyunlarda üstlenilen rolle özdeşleşen kişiye belirli bir gerilim sağladığını ve aynı zamanda stilize olmuş biçimlerin psişik bir mesafe kurduğunu belirtir. Böylece, oyun dünyasının kontrollü ortamında kişi, en endişeli durum-

larla bile özdeşleşebilecektir (R. Abrahams 1976, 203). Bu bakımdan Abrahams'ın oyun türleri kategorisi, William Bascom'un folklorun işlevleri arasında saydığı "rahatlama" işlevi ile birlikte ele alındığında anlamlıdır.

Abrahams, bu alt kategorideki türlerin, icrasında diğer oyun türlerine göre daha resmi olma eğiliminde olduğunu ve bu nedenle daha önceden hazırlık gerektirdiğini belirtir. Oyun kategorisi altında ilk alt bölüme bilmeceler ve şaka seansları ve diğer geleneksel sözlü yarışmalar, programatik olmayan halk dansları ve çoğu oyun dahildir. İkincisi, seyirci sporları ve heceleme gibi geleneksel tartışmalar ve yarışmalardır. Üçüncüsü, ritüeller, halk oyunları ve belirli bir kurgusal ilerleme (bir hikaye gibi) ve geleneksel rol yapma oyunlarına sahip oyunlar ve danslardır. (R. Abrahams 1976, 204). Abrahams'ın üçlü ayrımının her birine ait türkü formları, türleri ve eserleri bulmak mümkündür ve bağlamları gereği bunların bireyselliğe müsaade eden alanlar olduğunu düşünmek mümkündür.

Kurgusal türler

Abrahams "kurgusal türlerin çoğu folklorcunun ana türler olarak adlandırdığı türleri" içerdiğini söyler. Abrahams'ın bu folklorcu söyleminin analitik kategorilere atıfta bulunduğunu düşünmek mümkündür. Burada, konuşmacının konuşmadan daha fazla uzakta olması durumu; diğer bir deyişle kültürel ifade karşısında bireyselliğini en az ortaya koyabileceği bir bağlamın söz konusu olduğunu düşünmek mümkündür. "Tüm hareketler ve motifler kurgusal bir şekilde, yani kelimeler ve jestlerle imalı tasvir yoluyla tasvir edilmiştir. Oyun türlerinde olduğu gibi, gerçek hayattan uzak bir zamanda ve yerde sembolik rol oynama vardır, ancak tüm dramatik hareketler zihin gözüyle tasavvur edilmelidir. Bir oyuncu genel-

likle tüm karakterlerin sesi olarak hizmet eder, ancak bazı durumlarda bir grup anti-fonal olarak veya konserde performans sergiler" (R. Abrahams 1976, 206).

Diğer bölümler gibi, bu da daha çok kişilerarası ve bireyin daha çok uzaklaştırıldığı bir küme olarak bölünme eğilimindedir. Daha interaktif tarafta, seyircinin (veya bir kısmının) performansın içine çekildiği formlar vardır. Bu grup, soru-cevap şeklindeki atışmaları, antiphonal kalıp ve ek seslerden oluşan bir koro içeren tüm öğeleri içerir. Çoğu iş şarkısı ve içki şarkısı bu grup için uygundur. Aynı zamanda dinleyiciler tarafından tekrarlanan şarkının söylendiği düz konuşmaya dayalı türleri, serpiştirilmiş tepkiler isteyen geleneksel vaazları ve masalları da kapsar. Bireyselliğin daha da uzaklaştırıldığı alt bölümdeki türler, tamamen monolog performansa sahip olanlardır. Bu, anlatı biçimlerinin çoğunu içerir: epik, balad, halk masalı, mit, efsane, anekdot ve çoğu şaka. Bu alt bölüm ayrıca ağıtlar, aşk sözleri ve ayrı ayrı icra edildiğinde ilahiler gibi kutlama parçaları da barındırır (R. Abrahams 1976, 206). Abrahams'ın kurgusal söylemler olarak ele aldığı müzikal türlere örnek olarak bağlamın kurumsallaştığı türleri vermek mümkündür. Bu durumda kurgusal türler, seyircinin/dinleyicinin yalnızca tekrarlamakla yükümlü/özgür olduğu icra alanlarını işaret etmektedir.

Durağan türler

Abrahams, durağan türlerin, "oyuncunun kendisini canlandırma anından sonra ortada kalan somut bir biçimde ifade ettiği türler" olduğunu belirtir. Bu türde "sanatçı performans sergiledikten sonra geri çekilir ve eserinin "kendi adına konuşmasına" izin verir. Kendinden bağımsız hale gelen bir şey yapar. Aktif türler gibi, durağan türler de hikayelerinin anlamlarını anlamak için büyük

ölçüde hayal gücüne dayanır. Bu türler, bir hikâyeyi anlatan resimler, oymalar ve tasarımları içerir. Diğer halk sanatı formları grubun anlatılarından önemli bir karakteri tasvir eder, ancak bunu belirli bir hikayeye veya hatta sahneye atıfta bulunmadan yapar; bu tür yaratımlar, tasvir edilenin yetenekleri veya özelliklerinin basit kutlamalarıdır ve bir anlamda bunların nasıl geldiğine dair bilgiyi hafife alır Bu tür halk sanatı, bu nedenle kutlama türlerine yakındır, ancak icracı-izleyici ilişkisindeki aktif türlerden farklıdır: sanatçı, nesne yapıldıktan sonra performanstan tamamen çıkarılır – çünkü kendi kendine bağımsız hale gelen bir şey yapmıştır (R. Abrahams 1976, 206-207).

Durağan türler bize bir oldu bitti, birçok durumda dramatik çatışmalarını hayal etmemiz ve yeniden inşa etmemiz gereken somut bir çözüm sunar. Sürekliliğin bu bölümünde ilerledikçe, öğelerin tasarımıyla daha çok ilgileniriz, ifade ettikleri durumlarla daha az ilgileniriz. Tarza ve tasarıma olan bu odaklanma, genellikle, muhtemelen izleyicinin tasvirden daha fazla uzaklaşma duygusundan kaynaklanan, potansiyel bir durgunluk hissi yaratır (R. Abrahams 1976, 209).

Abrahams son olarak, yazı ile türler arasındaki ilişkiden bahisle, icracının yazıyı bir kez kullandığında performansından ayrıldığından, bunların statik türler olarak görülebileceğini belirtir. Ayrılma sürecinde icracılar kişilerarası bir yaklaşımı yeniden başlatırlar - birinci şahıs bakış açısını kullanarak dinleyicilerin her bir üyesiyle bir birey olarak konuşurlar. (R. Abrahams 1976, 212). Bu noktada "folklor ve diğer ifade edici fenomenler arasındaki fark;

> "…performansta mümkün olan ilişkiler aralığındadır. Esasen, folklor ve popüler kültürü yayılma (performans) yöntemlerine göre ayırıyoruz; folklor, diyoruz ki, tamamen sözlü aktarıma götüren

> yüz yüze karşılaşmada var olabilir ... Bu şekilde bakıldığında, folklor, ancak belirli bir derecede oyuncu ve seyirci arasında kişisel ilişkinin olduğu sanatsal ifadeyi belirlediği ölçüde bir terim olarak anlamlıdır… Bir sanatçı bu kişilerarası yaklaşımı kaybettiğinde, ancak yine de halkı genel olarak eğlendirmeye çalıştığında (yani, kamusal değerleri kamuya açık olarak kullandığını iddia ettiğinde), o zaman bu performansı "popüler" olarak adlandırıyoruz. Ve dinleyicisini daralttığında ve değerlerini bir grup eğitimli inisiyeye uyarladığında, o zaman yüksek sanat alanına gireriz. Ancak tüm ifade biçimleri gelenekleri ve türleri kullandığı ölçüde, hepsi yararlı bir şekilde karşılaştırılabilir" (R. Abrahams 1976, 212-213).

Yukarıda verilmiş olan yaklaşımların her biri, kültürel bir ifadenin "ne olarak" ve "nasıl" ele alınacağı ile karşılaştırmalı kültür çalışmalarında yerel verimlerin birbirleriyle ne açıdan ilişkilendirilebileceğiyle ilgilidir.

Tür çalışmalarının Türkiye'de yalnızca Türkçe konuşanların müzik kültürünü belirli bir öğretim düzeyinde tartışmak için ele alındığını söylemek mümkündür. Bu sınıflandırmalar Ben-Amos'un ısrarla vurguladığı üzere eğitim için ve incelenen sınırlardaki mevcut kültür birikiminin bir listesini çıkarmak için verimlidir. Ancak, Türkiye'deki genel temayül, müzik türlerini incelerken ifadelere metin merkezli ve tematik olarak yaklaşmak yönündedir ve bu yaklaşımın temel doğa bilimlerinin nesnelerin benzerliğinden yola çıkarak onları sınıflandırma çabasının ötesinde insan davranışına masa başında oluşturulmuş işlevler yükleme gibi olumsuz bir vasfı da mevcuttur.

Bu yöntem, toplumu, toplumsal değişimi, toplumların ifadeleriyle (müzik türleri) olan ilişkilerini, türlerin değişi-

mini, kültürel ifadelerin bağlamlarını ve yeniden bağlamlandırılmalarını görmezden gelmektedir. Bunun yanında tespit edilen müzikal türlerin sınırları içine girmeyen herhangi bir ifade biçimini dışlaması da mümkündür. Bunun birçok örneğini bulmak mümkündür. Örneğin, Barak havası olarak bilinen, Barak Türkmenlerine özgü tarihi müzikal biçimin tanımı Barak havalarının sahiplerinin onu son olarak insan ilişkilerinin (aşk, ayrılık vs.) ifadesinde kullanımını kolaylıkla gözden çıkarabilir.

Bu nedenle, yapılabilecek (eğer gerek olduğu düşünülüyorsa) bir "tür" çalışmasının iki aşamalı olduğu muhakkak göz önünde bulundurulmalıdır. Birincisi, eğitim amaçlı olarak yapılandırılan tasnifler; ikincisi, kültürel çalışmaların meraklı ve araştırmacılarının "bağlam" ve "performans" fikrini ve sahnelerini incelemeleri üzerine kurgulayacakları; sınırlarını araştırmanın yorumcu amacını yansıtabilen sınır taşlarının belirleyeceği tasnif yaklaşımları.

Kültür, arkasında metinler bırakarak insan hayatında yer alan bir bilgi biçimi olmaktan ziyade, toplumların öncüllerinden alarak yaşattıkları; dönüştürerek, değiştirerek karşılarına çıkan toplumsal durumları anlamlı kıldıkları bir iletişim halidir. Bu iletişim halleri içinde yer alan "aktarılmış" estetik biçimler hayatlarını sürdürebilmek için, toplumların onu tanıyabildikleri biçimlerde aktarılmalıdırlar. Ben-Amos'un ele aldığı tür yaklaşımlarının çoğu bu temel "aktarım ve değişmezlik" fikri üzerine kurgulanmış ve kendine ait sınırları ile kendine ait yaşantısı olduğu düşünülen türler bu sınırlar içinde insanların toplum içinde edindikleri birer ifade biçimlerine dönüşmüştür.

Sözlü kültür toplumlarının değişim karşısındaki durumları üzerine birinci bölümde ele aldığımız kültür-toplum

ilişkisi çerçevesini, türleri anlamak için de ele almak mümkündür. Sözlü kültür toplumlarında sözlü ifadelerin hatırlanabilir şekillerde, ritüellerde görüldüğü üzere hatırlanabilir çerçeveler içinde ve sosyal durumlarla sıkı bağlantılar oluşturmuş bir şekilde bulunması, yukarıdaki görüşlerin çoğunu doğrulamakta ise de gözleme dayalı bir araştırmanın geleneksel müziklerin çoğu için geçmişe yönelik olarak gerçekleştirilemeyecek olması bu teorileri "tartışılmaz" kılmaktadır.

Roger Abrahams'ın basit türlerin karmaşık ilişkisi adlı makalesinde ortaya attığı teori ise türleştirmenin kültürel malzeme ile insan ilişkileri arasındaki denge üzerine nasıl kurgulanabileceğini vurgulamaktadır. Abrahams, folklor türlerinin, günümüzdeki tüm iletişim türleri gibi, içlerinde yer aldıkları performansın diğer temel yapı ve unsurlarıyla ilişkisinden yola çıkarak dialoga dayalı tasnif olarak ele alınabilecek bir tasnif gerçekleştirmiştir. Burada yine en önemli değişkenin "bağlam" olduğu görülmektedir.

Tür çalışmaları önemlidir. Tür adlandırmaları, ifade üzerine yerel kültürün sahiplerinin ve araştırmacının ortaklaşa söz söyleyebildiği alanlardan birini teşkil etmektedir. Halk müziğini tasnif etmeye başladığımız zamandan bu yana onu yapısal unsurlarına göre (ritm, ağız, melodi vd.); icra bağlamlarına göre (düğün, ölüm, iş, eğlence, atışma vd.) icra edildiği coğrafyaya göre (yöreler, iller, etniler); ifade ettiği düşünülen duruma göre (uzun hava, kırık hava, dertli, ilahi, taşlama), tarihi olup olmamasına göre tasnif ettiğimizi görmek mümkündür.

Tasnif ettiğimiz malzemenin ne olduğunu betimlemenin yanında onun işlevsel olarak ne işe yaradığı da üzerinde en çok söz söylenen alanlardan biri; hatta türküler hakkında geliştirilen akademik-popüler söylemlerin temel kay-

nağıdır. Bugün halen radyo-televizyon kanallarında ve diğer medya araçlarında türküleri sunarken (dikkat ediniz, türkülerin yerel kaynaklarından bilgi alırken değil!) işlevi konuşuruz.

Halk müziğinin çerçevesinin 20. Yüzyıldan başlayarak öncelikle onun icra ve araştırma boyutuyla ilgilenenlerin elinden yazılı bir tasnife ulaştığını söylemek mümkündür. Bu anlamlandırma döneminin öncesinde cönkler ve yazılı diğer kaynakların geçmişe dönük tanıklıkları da halkın müzikle gerçekleştirdiği icraların yerel taksonomisinin mevcut durumu hakkında ipuçları sunmaktadır. Ulus-devlet öncesi (yahut ulus-devlet içinde gelişimiş örgün eğitim yapılanması öncesi de denilebilir) yerel taksonomilerin kendilerine özgü ve karşılaştırma malzemesi olmadığı için belirli çevrelerde geçerli olduğu düşünülebilecek bazı tanımlamaları mevcuttur. Bunlar icranın yazıya aktarıldığı dönemde yazıya aktaranın bilgisi çerçevesinde (genel manzarayı yansıtabilir yahut yansıtmayabilir) dönemin yerel müzik sınıflandırmaları olarak görülebilirler. Bu yerel isimlendirmeler kurumsal eğitime yönelik değildir. Bunlar, eserin yahut icranın ne üzerine olduğu hakkında topluluğun anlaşma sağladığı alanlardır ve geçmişten bugüne devam eden sürecin bir kısmının sınırlı bir resmini bize sunarlar. Bu isimlerden bazıları şüpheye yer bırakmayacak derecede yaygındırlar ve kurumsal eğitime yönelik sınıflandırma çalışmalarının da ilk maddelerini oluştururlar.

Halk müziğini geçmişle bağlantısı içinde ele almanın hangi açıdan açıklayıcı olduğu araştırmacıya bağlı olarak değişse de bir toplumun tarihinde müziğin dönüşen, değişen, kaybolan, yenilenen manzarasını anlamak için sınıflandırmanın önemi yadsınamaz. Halk müziği araştırmalarının temel öğretim kaynaklarında sıklıkla yer alan “halk

müziğinin tarihi" gibi isimlerin verildiği kısımların, belirgin bir tarihi izlek üzerinde türlerin gelişimi, değişimi, yayılımı gibi konuların gizli özne olarak kullanıldığı alanlar olduğu söylenebilir. Bu türe örnek olarak genellikle destan, sagu, koşuk, mit gibi örnekler ele alınmaktadır. Topluluk şekillerinin ve kültürel aktarım biçimlerinin değişimiyle edebi biçimlerin ve iletişimlerin değişimi gibi kimi sosyolojik teorilerin yer aldığı alanın da burası olduğunu belirtmekte fayda vardır. Halk müziği araştırma alanı, gizli özneli bu sınıflandırmalarda insanlığın sözlü kültürel iletişimini önce insanın tanrıyla olan iletişimine ve kendisini anlamayla olan ilişkisiyle başlatır. Gizli tasnifin ilk ayağı böylece mitoloji ve dua ile başlar. İkinci aşamaya epik destanları koymak, âdettendir. Epik destanlar, müzik eşliğinde, bir toplumun kendi hikayesini mitolojik/seküler kahramanlar üzerinden dinlediği ve içeriğinin yalnızca savaş ve yıkımla, zaferle sınırlandırılamayacağı; mitolojiden birçok tema ve motifi bünyesinde barındıran anlatılardır. Bu tematik yaklaşım, mit ve destanlardan hangi motiflerin sözlü edebiyat sahasında farklı türlere aktarıldığını görmek için önemlidir.

Halk edebiyatının ve halk müziğinin, artık kendi toplumsal iletişim anlarında gözlemleyemeyeceği türler olan bu kadim edebi eserlerin evrensel edebiyat kuramları aracılığıyla tasnif edilmesi, işlevsel olarak ele alınması ve dahası edebi süreklilik teorileri içinde kolayca bir yerlere konumlandırılması akademik bir meşguliyet iken günümüzde halk müziğinin artık "tür"leştirmeye ihtiyacı olup olmadığı ayrı bir sorudur. Dahası, eğer bazı türler, bazı yapısal ve toplumsal özelliklerinden dolayı diğerlerinden "farklı" olarak tanımlanabiliyorlarsa bu türlerin nasıl ele alınması gerektiği sorusu bizleri epey meşgul edecek görünmektedir.

SONSÖZ YERİNE

Müziği kültür, edebiyat ve toplumsal iletişim süreçleri içinde görmeye çalışmak amacıyla yukarıdaki konuları ele aldım. Müzik ve kültür üzerine üniversite düzeyinde eğitimler aldığım zamanlarda yukarıdaki soruların her biri ayrı kaynaklarda farklı kültürler için teker teker yanıtlanmaya çalışılmıştı ancak bu soruları bir kitap bütünlüğünde ele alan çalışmalar mevcut değildi. Müzik üzerine kavramlar ve teorilerden yola çıkarak müzikal durumları tartışan kitap ve tez boyutunda çalışmaların ise hiç de garip olmayan bir şekilde "hani müzik?" gibi sorularla yıpratılmaya çalışıldığına şahit olduğumu belirtmek isterim. Bu tepkilerin nedeninin, halk müziğinin sahipleri olduklarını iddia eden kurumsal kimliğe sahip kişilerin bilimle aralarında olan mesafe olduğunu söyleyebilirim.

Müzik, ses ve hareket demektir. Bu sesi ve hareketi bir çalışmaya dahil etmek ise, kimilerine göre, bu ses ve görüntüleri çalışmanın odağına yerleştirmektir. Ben bunu gerçekleştirmenin yolu olarak iletişimi ve insanı çalışmanın odağına yerleştirmeyi tercih ettim. Umuyorum ki okuyucu müziğe dair merağını müziğin ses ve görüntülerden fazlası olduğunu düşünerek bu çalışma aracılığıyla tatmin edebilecektir.

Çalışma geleneksel müzikle ilgilense de yazılı kültür ve medya kültüründe geleneksel müziğin konumuna dair çok az tartışmaya yer verdim. Bu, bilinçli bir tercihtir. Bunun nedeni, ülkemizde eğitim kurumlarında uzun

süreler "gelenekselliği" vurgulanarak yer verilecek olduğunu bildiğim müzik kültürünün temellerini tartışmak için "doğru" kavramlarla ele alınan bir zemini oluşturmaya olan ihtiyaçtır diyebilirim. Müziğimizi henüz yeterince tartışmadık ve bu tartışmasız zemini şimdi yeni kültürel aktarım araçları ve yeni kültürel biçimler üzerinden değerlendirmeye çalışmak bizi bilimsel açıdan eksik bırakacaktır. Geçmişteki çalışmalarla karşılaştırıldığında bu kitabın müziği tarihi, hayali, efsanevi söylentiler ve hayal edilen başlangıçlar ile süreçlerden ziyade bilimsel kavramlar ve teorilere eğilerek ele alması bu zemine olan ihtiyacı "bilimsel" olarak gidermeye çalışmıştır.

Elbette konuyla ilgili bütün kuram, kavram ve toerileri ele almam mümkün değildi. Diğer taraftan, böylesi bir çalışmanın gerekliliği konusuna da halen kendimi ikna edebilmiş değilim. Howard Becker'ın, hocası tarafından "kuram kitabı" okutmakla tehdit edildiği anektodunu okuyunca kuramların bizler tarafından ne kadar çabuk "kanun" olarak algılandığına vurgu yaptığını açık bir şekilde algılamış ve kuramları elden geldiğince mevcut durumları açıklamak için yöntemler olarak kullanmaya çalışmıştım. Bu kitapta yer alan kuramların ve kavramların çoğunu açıklamaya ve zihnimdeki durumlara uygulamaya çalıştım. Bazı kuramları ise ucu açık bırakarak kendi içlerindeki açıklamaların yeterli olacağına inandım.

Kitabın nihai hedefi, geleneksel müziği bilim sahasında tartışmaya niyetli kişiler için iyi bir alternatif olabilmektir. Mevcut eksiklikleriyle birlikte okuyucunun bu kitabı kullanmasını dilerim.

BAŞVURULAR

Abrahams, Roger D. «Personal Power and Social Restraint in the Definition of Folklore.» *Toward New Perspectives in Folklore* içinde, yazan Americo Parades ve Richard Bauman, 16-30. Austin and London: The University of Texas Press, 1972.

Abrahams, Roger. «The Complex of Simple Forms.» *Folklore Genres* içinde, yazan Dan Ben-Amos, 193-214. Austin&London: University of Texas Press, 1976.

Aça, Mehmet. «Halk Şiirinde Tür ve Şekil.» *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* içinde, yazan Öcal Oğuz, Metin Ekici, Mehmet Aça ve Mustafa vd. Arslan, 263-314. Ankara: Grafiker Yayınları, 2004.

Akbıyık, Savaş. *REPERTUKUL*. 14 11 2020. https://www.repertukul.com/HASTANE-ONUNDE-INCIR-AGACI-20.

Allan, Kenneth. *Çağdaş Sosyal ve Sosyolojik Teori.* Çeviren Aksu Bora, Simten Coşar, Hakan Ergül, Mete Pamir ve Erkal Ünal. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2020.

Altıniğne, Cemal. *İnce Mehmet Türküsünün (6. varyant) hikâyesi.* 23 11 2020. www.turkudostlari.net.

Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler.* Çeviren İskender Savaşır. İstanbul: Metis, 2015.

Arseven, V. «Türk Halk Müziğinin Ezgisel Yapısı Üzerine.» *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler* içinde, yazan Salih Turhan, 15-28. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2000.

Ashley, Kathleen. «Art in Ritual Context.» *Journal of Ritual Studies* 6, no. 1 (1992): 1-11.

Assmann, Jan. *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Atilla, Osman. «Çekirge Üstüne Yakılmış Bir Türkü.» *Türk Folklor Araştırmaları* Yıl 2; Cilt 1, no. 20 (Mart 1951): 311-312.

Banti, Giorgio. «Meter.» *Journal of Linguistic Anthropology* 9, no. 1/2 (1999): 155-158.

Barnard, Alan. *Simgesel Düşüncenin Doğuşu.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2012.

Bascom, William. «Four Functions of Folklore.» *The Journal of American Folklore* 67, no. 266 (1954): 333-349.

Baudrillard, Jean. *Simulakrlar ve Simülasyon.* 13. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2020.

Bauman, Richard. *Introduction: Genre, Performance, and the Production of Intertextuality.* UK: Blackwell Publishing, 2004.

Bauman, Richard. «The Field Study of Folklore in Context.» *Handbook of American Folklore* içinde, yazan Richard M. Dorson, 362-368. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

Bauman, Zygmunt. *Sosyolojik Düşünmek.* İstanbul: Ayrıntı, 2012.

Ben-Amos, Dan. «Analytical Categories and Ethnic Genres.» *Folklore Genres* içinde, yazan Dan Ben-Amos, 215-242. Austin&London: University of Texas Press, 1976.

Ben-Amos, Dan. «Halk Bilgisinin (Folklorun) Bağlamı: İmalar ve Beklentiler.» *Halkbilminde Kuramlar ve Yaklaşımlar III* içinde, yazan Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır ve Sunay Çalış, 235-249. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2009.

Ben-Amos, Dan. «Introduction.» *Folklore Genres* içinde, yazan Dan Ben-Amos, düzenleyen: Meriç [Çev.] Kurtuluş, ix-xxxi. Austin&London: University of Texas Press, 1976.

Ben-Amos, Dan. «Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru.» *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar* içinde, yazan Gülin Öğüt Eker, Metin Ekici, M. Öcal Oğuz ve Nebi Özdemir, çeviren Metin Ekici, 31-55. Ankara: Milli Folklor, 2003.

Bennett, Andy. *Kültür ve Gündelik Hayart.* Çeviren Gamze Uçak. İstanbul: Phoenix Yayınları, 2013.

Berger, Peter L., ve Thomas Luckmann. *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi.* Ankara: Atıf Yayınları, 2018.

Bloch, Maurice. *Ritüel, Tarih, İktidar.* Çeviren Ümit Hüsrev Yolsal. Ankara: Dipnot Yayınları, 2013.

Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı.* İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969.

Boyer, Pascal. «Bilişsel Yatkınlıklar ve Kültürel Aktarım.» *Zihinde ve Kültürde Bellek* içinde, yazan Pascal Boyer ve James V. Wertsch, çeviren Yonca Aşçı Dalar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Carlson, Marvin. *Performans: Eleştirel Bir Giriş.* Ankara: Dost Yayınevi, 2013.

Connerton, Paul. *Toplumlar Nasıl Anımsar.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

Çobanoğlu, Özkul. *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş.* Ankara: Akçağ, 2002.

Çobanoğlu, Özkul. «Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Günümüz Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri.» *Dursun Yıldırım Armağanı* içinde, yazan Özkul Çobanoğlu ve Özarslan Metin, 138-170. Ankara: Akçağ Yayınları, 1998.

De Fleur, Melvin. «Mass Media as Social Systems.» *The Process and Effects of Mass Communication* içinde, yazan W. Schramm ve D. F. Roberts, 64-83. Urbana: University of Illionis Press, 1974.

Dönmez, Banu Mustan. *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları: Kavramlar, Terimler, İsimler.* İstanbul: Bağlam Yayınları, 2019.

Dundes, Alan. «Folk Ideas as Units of Worldview.» *The Journal of American Folklore* 84, no. 331 (1971): 93-103.

Dundes, Alan. «Halk Kimdir.» *Milli Folklor*, no. 37 (1998): 139-157.

Duymaz, Ali. *İrfanı Arzulayan Sözler Tekerlemeler.* Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.

Elçin, Şükrü. *Halk Edebiyatına Giriş.* 12. Ankara: Akçağ Yayınları, 2013.

—. *Türkiye Türkçesinde Maniler*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1990.

Eliade, M. *Mitlerin Özellikleri*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2020.

Finnegan, Ruth. «Sözlü Şiir.» Düzenleyen: Sema Demir. *Milli Folkor* 15, no. 58 (2003): 171-174.

Foley, John Miles. *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic.* Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Galtung, Johan. «Cultural Violence.» *Journal of Peace Research*, 1990: 291-305.

Geertz, Clifford. *Kültürlerin Yorumlanması.* Çeviren Hakan Gür. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010.

Güven, Merdan. *Türkiye Sahasındaki Hikâyeli Türküler Üzerine Bir Araştırma [Yayınlanmamış Doktora Tezi].* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.

Hepp, Andreas. *Medyatikleşen Kültürler.* Çeviren Çiğdem Bozdağ ve Elif Posos-Devrani. Ankara: Dipnot Yayınları, 2014.

Honko, Lauri. «Empty Texts, Full Meanings: On Transformal Meaning in Folklore.» *Journal of Folklore Research* 22, no. 1 (1985): 37-44.

Hymes, Dell. «Breakthrough into Perofrmance.» *Folklore Performance and Communication* içinde, yazan Kenneth. Goldstein ve Ben Ben-Amos, 11-74. The Hague: Mouton, 1975.

James, Wendy. *Törensel Hayvan: Yeni Bir Antropoloji Portresi.* Çeviren Sevda Çalışkan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

Köprülü, M. Fuat. *Türk Edebiyatı Tarihi.* Ankara: Akçağ, 2009 [1926].

Kurtlu, Yasemin, ve Büşra Koçak. «Halk Anlatılarının Epik Kuralları Işığında Bir Destan İncelemesi.» *Current Research in Social Sciences*, 2015: 1-8.

Lord, Albert. *The Singer of Tales.* Düzenleyen: Stephen Mitchell ve Gregory Nagy. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2000.

Mead, George Herbert. *Zihin, Benlik ve Toplum.* Çeviren Yeşim Erdem. Ankara: Heretik, 2017.

Niles, John D. *Homo Narrans.* Philadelphia/USA: University of Pennsylvania Press, 1999.

Ong, Walter. *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi.* İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

—. *Studies in the Evolution of Consciouness and Culture.* Ithaca and London: Cornell University Press, 1977.

Poe, Marshall T. *İletişim Tarihi Konuşmanın Evriminden İnternete Medya ve Toplum.* Çeviren Umut Yener Kaya. İstanbul: Islık Yayınları, 2019.

Reinhard, Kurt, ve Ursula Reinhard. *Türkiye'nin Müziği.* Çeviren Sinemis Sun. Cilt II. II cilt. Ankara: Sun Yayınevi, 2007.

Renfrew, Colin. «Introduction: Play as the Precursor of Ritual in Early Human Societies.» *Ritual, Play And Belief, in Evolution and Early Human Societies* içinde, yazan Colin Renfrew, Iain Morley ve Michael Boyd, 9-19. United Kingdom: Cambridge University Press, 2018.

Renoir, Alain. «Oral-Formulaic Rhetoric and the Interpretation of Written Texts.» *Oral Tradition in Context* içinde, yazan John Miles Foley, 103-135. Columbia: University of Missouri Press, 1986.

Rubin, David C. *Memory in Oral Traditions: The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes.* New York: Oxford University Press, 1995.

Toelken, Barre. *The Dynamics of Folklore.* Utah: Utah University Press, 1996.

Torrey, E. Fuller. *Beynin Evrimi ve Tanrıların Ortaya Çıkışı.* Çeviren Erkan Aktaş. İstanbul: Paloma Yayınevi, 2017.

Tüfekçi, Nida. «Âşıklarda Müzik.» *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler* içinde, yazan Salih Turhan, 227-243. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2000.